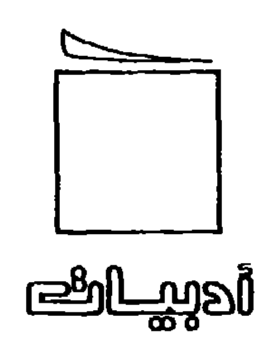




الدكتور محمد عبد المطلب

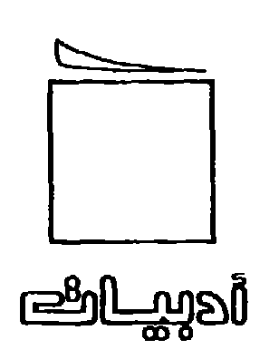
مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان


أدبيات
البلاغة والأسلوبية

إشراف الدكتور محمود علي مكي

أستاذ الأدب الأندلسي - كلية الآداب بجامعة القاهرة

وعضو مجمع اللغة العربية





الدكتور محمد عبد المطلب

مكتبة لبنان ناشرون   الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

مكتبة لبنان ناشرون ش.م.ل
زقاق البلاط - ص.ب ١١-٩٢٣٢
بيروت - لبنان
وكلاء وموزعون في جميع أنحاء العالم

١٠ (أ) شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

رقم الإيداع ١٩٩٣/٧٥١٨ الطبعة الأولى ١٩٩٤

الترقيم الدولي ٦ - ٠١٤٦ - ١٦ - ٩٧٧ ISBN

رقم الكتاب 01 R 160364

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة

المحتويات

الصفحة

مقدمـــة

لقد قامت دراساتٌ موسّعة وجادّة حول البلاغة العربية القديمة تناولتْها من جوانبها التاريخية والفنية ، بحيث يمكن القول بأنها غطّت مساحة واسعة في هذا المجال . وأعتقد أن هذا اللون من الدراسة كاد أن يستوفيَ حقّه حتى أصبح محتّماً أن يتّجه البحث في البلاغة القديمة على نحوٍ يربطها بالبحث الأسلوبيّ الحديث ، والإفادة في ذلك بكل العناصر الموروثة التي تمثّل في جوهرها قِيَماً تعبيرية تصلح كأساس (لأسْلَبة) البلاغة ، إن صح هذا التعبير . من هذا المنطلق كان من المحتّم أن تُعرض الإمكانات الأسلوبية التي وجِدت بشكل أو بآخر داخل مباحث البلاغة ، لا باعتبارها توصياتٍ وتقنينات ولكن باعتبارها طاقاتٍ لغويةً داخل نسيج التّعبير الأدبيّ .

ومن هذا المنطلق – أيضاً – يكون الحديث عن مفهوم الأسلوب في الدراسة القديمة ذا أهمية خاصة ، باعتباره مَدْخلاً للكشف عن القيم التعبيرية في الصّياغة ، وخاصة عند مَنْ تعرّضوا لِلّفظة بشكل مباشر ، دون التّعرُّض لمن قدّموا بعض المباحث حول التعبير الفنيّ دون ربطه بكلمة الأسلوب صراحة ، وسوف نجد أن فَهْمَ الكلمة قد امتد من المشرق إلى المغرب العربيّ ، وإن كان المغربيون قد أضافوا إليه كثيراً من أفكار أرسطو حول الأسلوب وعناصره .

وفي مجال تحديد مفهوم الأسلوب أخذت فلسفة النّحو حقّها ، باعتبارها ممثّلة لطبيعة التّركيب في الصّياغة ، سواء في مستوى الصحّة أو مستوى الجمال والإبداع ، ومن حيث مثّلت مباحث النحو في بعض جوانبها رَبْطَ التراكيب بالأغراض والمعاني ، وكانت الخِبْرة بهذه التّراكيب هي خبرة بالمعنى في وقت

واحد .

وقد أفاد عبد القاهر الجرجانيُّ بما في النَّحو من إمكانات تركيبية ، و وظَّفها بشكل مباشر في محاولةِ خلق نظريَّة لغوية في فهم الأسلوب ، من حيثُ كان النحو خالقاً لِلنَّسَق التعبيريِّ الذي يحقق (المزيَّة والفضيلة) بجانب الصِّحَّة والسَّلامة .

وأعتقد أن عبد القاهر نجح في ذلك نجاحاً غيرَ محدود ؛ حيث استطاع من خلال مفهومه للنحو أن يستكشف جوانب خصبة في التراكيب ، فربط نظامها بِالفِكَر اللَّطيفة ، وكان ذلك مدخله لمناقشة قضية الإعجاز القرآنيِّ ، وأطلق على نظريته كلمةً دقيقة هي : (النَّظْم) .

وتدقيقُ الرُّؤية لهذه النَّظرية يؤكِّد تكامل جوانبها تنظيراً وتطبيقاً . فمن حيثُ التَّنظير فرَّق عبد القاهر بين اللغة والكلام بشكل محدود ، واعتبر الألفاظ رموزاً للمعاني ، وأن الفِكْر لا يتعلق باللفظة المفردة ؛ وإنما يتعلق بما بين المعاني من علاقات ، وأن النحو بإمكاناته الواسعة هو الذي يقدِّم للمبدِع كل الاحتمالات الممكنة في تكوين الجملة ، بحيث يكون النظم عملية تسلسل تركيبيٍّ للإمكانات النحوية . ويكاد عبد القاهر يتوافق مع الأسلوبيِّين المحدَثين في كثير من مباحثه ، وخاصة في الإمكانات الاستبدالية والقدرة التَّوزيعية ، وفي مقولتهم عن انتهاك اللغة ، وانحرافها عن النمط المألوف ، وذلك بإخضاعه المجازَ لسيطرة النحو وعلاقاته التَّركيبيَّة ، إن لم نقل إنه جاوزهم بمقولته عن تجدُّد المواضعة تبعاً لِتجدُّد الاستعمال .

ومن حيث التطبيق قَدَّم الرجل كثيراً من النماذج ، محلِّلاً لها ، كاشفاً عن نظامها النحويِّ ، موضحاً للعلاقات التركيبية في هذا النظام ، وما لكل ذلك من أثر في الدَّلالة ؛ وصولاً إلى فرديَّة الاستعمال وما يترتَّب عليه من وجود مناطق نحويةٍ أثيرة يتحرَّك فيها كلُّ مبدع ، وخاصة في المجال الشِّعريِّ.

غير أن هذا الجهد الوفير شابَهُ الوقوف عند حدود الجملة الواحدة ، ممّا جعل دراسته مبتورة في كثير من أجزائها .

ويكاد يكون المجاز ممثِّلاً لأكبر قيمة في انتهاك النِّظام اللغوي ، والخروج على مألوفه ، والعُدولُ فيه يبدو بشكل بارزٍ في تحديد مفهومه على المستوى اللُّغويّ أو المستوى الاصطلاحيّ ؛ مما جعل له دوراً بارزاً في الدّلالة ومباحثها ، ودوراً بارزاً في خَلْق الصورة الفنية من خلال مباحث الاستعارة والكناية والتّمثيل .

ودراسةُ مباحث الأسلوب ومفهومه في الدّراسة العربية الحديثة تؤكِّد عملية التّواصل بين القديم والجديد ، من حيث كانت مباحث حسين المرصفيّ ومصطفى صادق الرافعيّ وأحمد حسن الزّيّات وأحمد الشّايب وأمين الخولي قائمةً في جوهرها على ما أصّله القدماء من دراسات بلاغية ، مع الإفادة في الوقت نفسه من التّيّارات الخصبة التي وفدت من الغرب مع مطلع نهضتنا الحديثة ، وإن كان ذلك كله لم يُهيّئ لظهور النّظرية العربية المتكامِلة في دراسة الأسلوب .

والحديثُ عن الأسلوبية الحديثة هو الوسيلة الصّحيحة لعقد المقارنة بينها وبين موروثنا البلاغيّ ، من خلال تحديد مفهوم الأصالة والمعاصَرَة ، بحيث لا يكون هناك تعصُّب لقديم أو انغلاقٌ أمام جديد .

وتأتي مباحث اللُّغَوِيّات باعتبارها الرّكيزة الأساسية لمباحث الأسلوبية الحديثة ، التي وُلِدَت على يد دي سوسير ثم نماها بالي ، وتتابعت الدّراسات مُشَكِّكة أحياناً في إنجازات بالي أو موثِّقة لها ؛ مما هيّأ لاكتمال جوانب البحث الأسلوبيّ على يد روّاده من أمثال سبتزر وماروزو وألونسو ، أو على يد المدارس اللُّغويّة التي شاركت فيه ، من أمثال الشّكليّين الروس والمدرسة الفرنسية والألمانية ، وقد أكّد كلُّ ذلك ظهورُ عِلْم العَلامات أو (السيميولوجيا) كوسيلة

فعّالة لشرعية الاتّجاهات الأسلوبية بما قدّمه من جوانب تحليليةٍ ، ساعدت في ربط الأدب باللغة من ناحية ، وربط الأدب بالنّقد من ناحية أخرى .

وتتبُّعنا لمفهوم الأسلوبية يقودنا إلى الاتّجاهات المتعَدِّدة التي برزت من خلال هذا المفهوم ، حتى رأيناه يغرق في انطباعات ذاتيّة أحياناً ، ويتجرد في ثوب موضوعيّ خالص أحياناً أخرى ، وإن كان هذا وذاك يعتمد على علم اللغة وما قدَّمه من منهج علميٍّ يقارب منهج العلوم الطبيعية في دقته وموضوعيته ، وإن كان ذلك – أيضا – لم يؤدِّ إلى تداخل الاختصاصات ، بحيث ظل علم اللغة مُنصبا على دراسة ما يُقال ، في حين انصبَّتِ الأسلوبية على كيفية ما يُقال ، بحيث تتحوَّل الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية في الأداء الإبداعيّ دون وقوع في شَرَك الفَصْل بين الشكل والمضمون . ويمكن تحديد الاتجاهات الرئيسية في مجال الأسلوبيات بما يتَّصل بالمستوى العام من غير متابعة تطبيقيّة ، وبما يتصل بالمستوى العام مع التطبيق على النّماذج اللغوية ، وما يتصل بالمستوى الفرديّ من خلال انتهاك اللغة ، أو تكراريّتها ، أو من خلال الإحصاءات ، أو من خلال المنبِّهات الفنية الوفيرة في الأداء الإبداعي .

وتبدو هناك بعضُ الانتقادات التي وُجِّهَتْ لعلم الأسلوب ، من حيث اعتماده على غير الأدبيّات في بحث الأدب ، ومن حيث اختزاله للنص الأدبيِّ في بُعده اللغويِّ وحده . وهي أمور يجب مناقشتها في حَيْدة لاكتشاف ما فيها من صواب أو خطأ ؛ حتى يوضَع هذا العِلم في مكانه الصحيح بين الدِّراسات المعاصرة .

ولذا كان تحديد المجال من الأهمية بمكان ، من خلال تفرقة دي سوسير بين اللغة والكلام ، ومن خلال استبعاد بالي للنّص الأدبيّ من مجال الأسلوبيات ، ومن خلال تقسيم الخطاب إلى ما هو حامل لذاته ، وما هو حامل للعواطف والمشاعر . وإن كان ذلك يقودنا في النهاية إلى أن الأسلوبية

تتحرّك على مستوى النص الإبداعيّ دون النّص الإخباريّ لما فيه من خواصّ تعبيريةٍ في الصوت أو التركيب أو الدّلالة – تُعطيه هذه الأحقية .

وليس النّصُّ الأدبيُّ كياناً قائماً في فراغ ؛ وإنما هو يتّصل بمنشئ حاول بَعْضٌ جَعْلَ النص بَصمةً له ، وحاول بَعْضٌ آخر عَزْلَه عنه وإعطاءه حياةً مستقلة، كما أن النّص يتّصل من جانب آخر بِمُتلقٍّ يحاول المنشئ أن يجذبه إلى تجربته الخاصة ليعايشها ، حتى إن ريفاتير قد حدّد أسلوب النص على أساس صِلته بمُتلقّيه . وتأتي البلاغة العربية ليكون لها أصالة في هذا الرّبط من خلال مقولة الحال والمقام ؛ إلا أنّ تناولها لطبيعة المنشئ وصِلَته بالأسلوبْ كان مشوباً بِحذَر المتديّن خوفاً من الوقع في شَرَكِ تجاوز الحدود الدينية أحياناً ، والعَقْلانية أحياناً أخرى .

وبهذا نكون مهيّئين للنظر في مباحث البلاغة القديمة نظرةَ تقييم لدورها القديم وتقديم لدورها الجديد ، بحيث تكون دراسة الأسلوب من خلالها قائمة على كونه فنا لغويا وأدبيا في آن واحد . وبهذا يمكن التقريب بينها وبين الأسلوبية الحديثة . والذي لا نشك فيه أن كثيراً من مباحث البلاغة القديمة ما زالت محتفظة بجدّيتها وأهميتها برغم الإساءة التي لحقت بها على المستوى التنظيريّ في الشروح والتّلخيصات . وما زال هذا الكمُّ الهائل من الملاحظات والتعاريف متاحاً للدارس ؛ ليعيد النَّظَرَ فيه مرّة أخرى على ضوء المناهج الجديدة ؛ لكي نتفادى ما فيها من فصل بين الشكل والمضمون طوراً ، ومن اتّجاه معياريّ طوراً ثانياً ، ومن شكلية خالصة طوراً ثالثاً . وهي أمور جعلتْ من البلاغة مجموعة من التّوصيات والنّصائح التي تسلّطت على المبدعين فضيّقت عليهم منافذ الخَلق والابتكار .

ولا شك في أن كثيراً من مباحث هذه البلاغة قد اتّصل بشكل مباشر بالأسلوب وتركيبه في المعاني والبيان والبديع ، حيث نجد في المعاني دراسةً وافية

للمقام والحال مع ربطهما بالصياغة الأدبية ، كما نجد في البيان توافقاً مع دروس علم اللغة في مباحث الدّلالة ، وفي البديع تحرُّكاً على مستويات مختلفة صوتية ودَلالية لها أهميتها في الصياغة الأدبية .

وتأتي مقولة (العُدول) باعتبارها محوراً رئيسيا في البحث البلاغي يؤكد المستوى الإخباريّ والإبداعيّ في الأداء اللغويّ ، وهو بهذا يمثل قيمة تعبيرية أو منبِّهاً أسلوبيا في مباحث التعريف والتنكير ، والحذف والذكر ، والتقديم والتأخير ، والإيجاز والإطناب ، والالتفات ، والفصل والوصل ، والحروف ، وخاصة حروف المعاني .

كما يمثِّل التكرار النمطيُّ منبِّهاً أسلوبيا آخر في مباحث البديع كالطباق والتّعديد ، وتنسيق الصفات ، والسجع والالتزام والتّرصيع إلى آخر هذه الألوان التي اهتمت بالناحية الصوتية ، بجانب ألوان أخرى كان الاهتمام فيها مركزاً على الدّلالة وصلتها بهذه الطبيعة التكرارية ، وهو ما يمكن أن يسمح بتحوُّل البحث البديعيّ إلى بحث أسلوبيٍّ بتخليصه من شكليته ، وإفراطه في التفريع والتقسيم ، وإغراقه في التكلف والصنعة .

وانطلاقا من مقولة المقام والحال تُمثِّل دراسة السياق وسيلة فعّالة في أسْلَبَة البلاغة ، من حيث تجسُّد البعدين الزمانيّ والمكانيّ للصياغة وهو ما يمكن ربطه بمقوله دي سوسير عن العلاقات السّياقية والإيحائية .

وقد تناول البلاغيونَ سياقاتٍ متعددةً ومحدَّدة في مجال الأسلوب الخبريّ والأسلوب الإبداعيّ : كسياقات الحذف والذكر ، والتقديم والتأخير ، والتعريف والتنكير ، وكان لعبد القاهر في هذا المبحث أصالة وابتكار تُعطي له الأحقية في أن تتجاور مباحثه مع أحدث ما تناولته الدراسات الأسلوبية المعاصرة . وإن كان الأمر يحتاج إلى بعض المراجعات لتصبح دراسة السياق شاملة للنصّ الأدبيّ من ناحية ، وربط السّياقات بعضها ببعض من ناحية أخرى ، وهو ما حاوله

ابن الأثير في ربط سياق الحذف بسياق الإيجاز ، وربط سياق الذكر بسياق الإطناب .

وربما يعاون ما سبق عرضُه من إمكانات تعبيرية في البلاغة على ربطها بالأدب عبوراً على الأسلوبية ، ثم ربطها بالنقد الأدبيّ ، بحيث يمكن أن تمثِّل مزاوجة البلاغة بالأسلوبية نوعاً من النقد يركز في مجمله على النَّص في صياغته دون دخول في جوانب فرعيةٍ لا تتصل بصميم التركيب اللغويّ .

ويمكن لهذا النقد الجديد أن يتعامل مع النص الأدبي من خلال فهمٍ لإمكاناته وطاقاته ، ولأبعاده التُّراثية ، دون محاولة لتطبيق مفاهيمَ غريبةٍ عنه ، وإرغامها على التَّعامل معه ، ولن يتحقق كل ذلك إلا إذا اكتملت جوانبُ نظريةٍ لغوية لفهم النَّص الأدبيّ ، انطلاقاً مما أصَّله عبد القاهر في دلائله وأسراره ، ومن تطبيقات أتباعه والمتأثِّرين به على النصوص الأدبية ، مع الإفادة بكل ما يوائم هذه النظريات من إنجازات لغوية وأسلوبية في العصر الحديث . وفي هذا المجال ربما أضافت هذه الدراسةُ بعض الضوء على هذا الاتِّجاه الجديد ، الذي ما زال في حاجة إلى جهود مكثَّفة من الباحثين حتى تُتاح للدارس والقارئ فرصة الإلمام بالتيارات المعاصرة للأسلوبية واتِّجاهاتها المتشابكة ؛ ذلك أن البحث العربيّ في هذا المجال ما زال محدوداً ، وما زال الأمر محتاجاً إلى جهد كبير في ميدان الترجمة لروّاد هذا العلم الجديد ، حتى تتوفَّر أمام الباحث العربيّ الأصول الأولى لمباحث الأسلوبية ، فيفيد منها كما يفيد من الدراسة القائمة حولها ، وهو ما يمكن أن يسمح برؤية عربية لمفهوم الأسلوب والأسلوبية .

وهذا كله لا يحجب ما قُدِّم من جهد في قراءة البلاغة القديمة قراءة جديدة مع محاولة ربطها بالبحث الأسلوبيّ الحديث .

ويمكن تمثُّل هذه المحاولة بشكل مقتضب عند الدكتور لطفي عبد البديع

في دراسته لـ « التركيب اللغويّ للأدب » ، ثم كانت الدراسة الموسّعة للدكتور عبد الحكيم راضي في « نظرية اللغة في النقد العربيّ » بمثابة مَدخَل حقيقيٍّ لرصد الخواصِّ التعبيرية في الصياغة ، ليس في حدود التّحرك البلاغيّ فحسب؛ بل فيما يتصل بالمباحث اللغوية والنحوية بالدرجة الأولى .

والنظر إلى مجال البحث الأسلوبيّ له أهميته الخاصة التي أشار إليها الدكتور محمد غنيمي هلال في موسوعته عن النقد الحديث ، كما أكدها الدكتور عز الدين إسماعيل - عمليا - من خلال ربطه بين الأدب ولغته في « الأدب وفنونه » .

كما استطاع عبدالسلام المسدي أن يقيم جسراً بين الفكر الأسلوبيّ والفكر العربيّ في تناوله لـ « الأسلوبية والأسلوب » . وبرغم صعوبة اللغة في هذا التناول كانت الإفادة منه بالغة في منهجيّة العرض لمسائل الأسلوبية ، وفي التعريف بأبرز مفكريها .

وقد ازداد هذا الجسر وضوحاً بذلك الجهد المكثّف لكثير من الدارسين في مجلة « فصول » ، من خلال عرضها لمناهج النقد الأدبيّ المعاصر ، بما فيها من مَناحٍ أسلوبية تنظيراً وتطبيقاً .

ومن خلال الاستيعاب النظريّ الكامل لمبادئ البِنائيّة ، قدم الدكتور صلاح فضل « نظرية البنائية في النقد الأدبيّ » ، وفيها محاولة عميقة لتأسيس البحث الأسلوبيّ على دعائم بنائيّةٍ تهدف إلى تجاوز الطابع الجزئيّ للمقولات البلاغية، وما يكتنفها من تقسيمات عقيمة .

وقد كان لكل ذلك أثر مباشر في إعداد هذه الدراسة ، والدفع بها إلى يد القارئ استكمالاً لمحاولة القراءة الأسلوبية للبلاغة القديمة .

الدكتور محمد عبد المطلب

الباب الأول
مفهوم الأسلوب في تراث القدامى

الفصل الأول
مفهوم الأسلوب في تراث المشارقة

تتناول الدراسات الحديثة مفهوم الأسلوب من زوايا متعددة في محاولة للوصول إلى مفهوم محدَّد ، يمكن على أساسه أن تقوم دراسة موسَّعة تستوعب أنواع الأداء في مستوياتها المختلفة ، ويبدو أن الدراسة القديمة لم تُغفِل هذ الجانب ، وإن كان تناولها له محدوداً بحدود المعرفة القديمة في بيئات النقد القديم ، أو في بيئات اللغويين القدامى .

وكلمة الأسلوب في العربية مَجاز مأخوذ من معنى الطريق الممتدّ ، أو السَّطر من النخيل . وكلُّ طريق ممتد فهو أسلوب ، والأسلوب : الطريق والوجه والمذهب ، يقال : أنتم في أسلوب سوء ، ويُجمع على أساليب . والأسلوب الفن ، يقال : أخذ فلان في أساليب من القول ، أي أفانين منه .[1]

ويتناول الزمخشريُّ مادة (سَلَب) فيقول : « سلبه ثوبَه وهو سليب ، وأخذ سَلَب القتيل وأسْلاب القتلى ، ولبست الثكلى السِّلاب وهو الحِداد ، وتسلَّبت وسَلَبت على ميِّتها فهي مُسَلِّب ، والإحداد على الزوج ، والتَّسْليب عامٌّ . وسلكتُ أسلوب فلان : طريقته وكلامه على أساليب حسنة . ومن المجاز :

---

(١) ابن منظور : لسان العرب (مادة سلب) . القاهرة ، دار المعارف ، ص ٢٠٥٩ .

سَلَبَه فؤادَه وعقله واستلبه ، وهو مُسْتَلَب العقل ، وشجرة سَليب : أخِذ ورقُها وثمرها ، وشجر سَلَب . وناقة سَلوب : أخِذ ولدُها ، ونوق سَلائِب . ويقال للمتكبر : أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة .» [(١)]

وبالنظر إلى التّحديد اللغوي لكلمة الأسلوب يمكن تبيُّن أمرين :

الأول – البُعد الماديّ الذي يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيثُ ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتدّ ، أو السَّطر من النخيل ، ومن حيث ارتباطها أحياناً بالنواحي الشّكلية كعدم الالتفات يمنة أو يسرة .

الثاني – البُعد الفنيّ الذي يتمثّل في ربطها بأساليب القول وأفانينه ، كما نقول : سلكتُ أسلوب فلان : طريقته وكلامه على أساليب حسنة . ولعل المعنى الاصطلاحيّ لم يعد كثيراً عن هذا المفهوم اللغويّ ، إن لم يطابقه ، وحسبُنا أن ننظر في الكلمة نفسها – كما يقول الدكتور زكي نجيب محمود [(٢)] كيف جاءت لندرك صدقَ ذلك بالنسبة للأسلوب وارتباطه بنفس صاحبه من حيثُ أخذت كلمة السَّلب معنى الأخذ والانتزاع ، وارتبطت بمفهوم العطاء الماديّ والمعنويّ « فالسَّلب كما هو معروف : هو الأخذ والانتزاع ، والإنسان مَسْلوب إذا كان منزوع الملكية من شيء كان يملكه ، والأسْلاب هي الأشياء قد قُشِرت عن أصحابها ، ويقال انسلبتِ الناقة إذا أسرعت في سيرها حتى كأنها خرجتْ من جلدها ، وانطلقت مع الريح .»

لقد وجدتْ كلمة الأسلوب مجالاً طيباً في الدراسات القديمة خاصة في مباحث الإعجاز القرآني ، التي استدعت بالضرورة مِمَّن تعرضوا له أن يتفهَّموا مدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين أسلوب القرآن وغيره من أساليب العرب ، متَّخذين ذلك وسيلتَهم لإثبات الإعجاز ، وتفاوت هذا المفهوم ضيقاً واتساعاً من

---

(١) الزمخشري : أساس البلاغة . القاهرة ، كتاب الشعب ، ١٩٦٠ ، ص ٤٥٢ .

(٢) زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد . القاهرة ، دار الشروق ، ١٩٧٩ ، ص ٩٢ ، ٩٣ .

باحث إلى آخر وهو ما نحاول أن نرصده في هذه الصفحات .

وابن قُتَيْبة [1] يمثل محاولة جيدة في هذا المجال ، حيث حاول أن يُعطي لكلمة الأسلوب مفهوماً محدَّداً في كتابه « تأويل مشكل القرآن » رابطاً بين تعدُّد الأساليب والافتنان فيها وطرق العرب في أداء المعنى . يقول : « وإنما يعرف فضلَ القرآن مَنْ كثُر نظره ، واتّسع علمه ، وفَهِم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب ، وما خصَّ الله به لغتها دون جميع اللغات ؛ فإنه ليس في الأمم أمة أوتيت من العارضة والبيان واتّساع المجال ما أوتيتْه العرب خِصّيصى من الله ، لما أرهصه في الرسول وأراده من إقامة الدليل على نُبوَّته بالكتاب ، فجعله عَلَمه ، كما جعل عَلَم كل نبي من المرسَلين من أشبه الأمور بما في زمانه المبعوث فيه . فكان لموسى فلق البحر ، واليد والعصا ، وتفجّر الحجر في التيه بالماء الرُّواء إلى سائر أعلامه زمن السحر .

« وكان لعيسى إحياء الموتى ، وخلق الطير من الطين ، وإبراء الأكمه والأبرص إلى سائر أعلامه زمن الطب .

« وكان لمحمد ﷺ الكتاب الذي لو اجتمعت الإنس والجن على أن يأتو بمثله لم يأتوا به ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً ، إلى سائر أعلامه زمن البيان .

« فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً في نكاح أو حَمالة أو تَحْضيض أو صُلح أو ما أشبه ذلك – لم يأت به من وادٍ واحد ، بل يفتنُّ فيختصر تارة إرادة التخفيف ، ويطيل تارة إرادة الإفهام ، ويكرر تارة إرادة التوكيد ، ويخفي بعضَ معانيه حتى يَغمُض على أكثر السامعين ، ويكشف بعضها حتى يَفهمه بعض الأعجمين ، ويشير إلى الشيء ويكنّي عنه ، وتكون عنايته بالكلام على حسب

---

(١) هو أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قُتَيبة الدينوريّ النحويّ اللغويّ الكاتب ، نزيل بغداد . كان رأساً في العربية واللغة والأخبار وأيام الناس ، وله كثير من الكتب في القرآن والحديث والدين واللغة والشعر والكتابة، ولد سنة ٢١٣ هـ/ ٨٢٨ م وتوفي سنة ٢٧٦ هـ/٨٧٩م .

الحال ، وكثرة الحشْد ، وجلالة المقام .

« ثم لا يأتي الكلام كلّه مهذّباً كلَّ التهذيب ، ومصفّى كل التصفية ، بل يمزج ويشوب ليدلَّ بالناقص على الوافر وبالغثِّ على السمين ، ولو جعله كله بحراً واحداً لبخسَه بهاءه ، وسلبه ماءه . » [١]

ويبدو من نَصِّ ابن قتَيبة ربطُه الواضح بين الأسلوب وطرق أداء المعنى في نَسَق مختلف بحيث يكون لكل مقام مقال ، فتعدُّد الأساليب راجع إلى اختلاف الموقف أولاً ، ثم طبيعة الموضوع ثانياً ، وإلى مقدرة المتكلم وفنّيته ثالثًا . ويبدو - أيضاً - أن الرجل أدرك - أو كاد يدرك ، ربط الأسلوب بالقطعة الأدبية كلها ، ولم يُقْصِر كلامه على الجملة الواحدة ، بل إن طبيعة الأسلوب عنده تمتدُّ لتشمل النص الأدبيَّ وما يتخلله من خصائص بلاغية من حيثُ الإيجاز والإطناب ، ومن حيثُ الإيضاح والإبهام ومن حيثُ التصريح والتضمين .

بل يمكننا القول إن ابن قُتيبة قد استطاع التوصل إلى الربط بين النوع الأدبيِّ وطرق الصياغة عندما ربط بين الخُطبة والموضوع الذي يتصل بها من نكاح أو حَمالة أو تَحْضيض أو صُلح أو ما أشبه ذلك .

ويؤكد ابنُ الأثير [٢] هذا الاتّجاه في الربط بين الأسلوب وأوجه التّصرفات في المعنى والافتنان فيها باعتبار أن الشاعر المفلق أو الكاتب البليغ هو الذي إذا

---

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن . نشره وحققه وعلق على حواشيه السيد أحمد صقر . القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ، ١٩٥٤ ، ص ١٠ ، ١١ . وقد عرض الدكتور شكري عياد (لمفهوم الأسلوب) في التراث القديم من خلال هذه النصوص التي تتعرض لها . انظر فصول ١ أكتوبر سنة ١٩٨٠ .

(٢) هو أبو الفتح نصر الله بن محمد الشيباني الجزري ، الملقب بابن الأثير . ولد بجزيرة ابن عمر قرب الموصل ، ثم انتقل إلى الموصل ، واشتغل بالعلم وحفظ القرآن والشعر . وتوفي ببغداد سنة ٦٣٧ هـ/١٢٣٩م . وأشهر كتبه : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، وكتاب الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور ، وكتاب الوشي المرقوم في حلّ المنظوم .

أخذ معنًى من المعاني تصرَّف فيه بوجوه التصرفات ، وأخرجه في ضروبِ الأساليب ، وكذلك جرير فإنه أبرز من هجاء الفرزدق بِالقَيْن كلَّ غريبة ، وتصرَّف فيه تصرفًا مختلف الأنحاء ، فمن ذلك قوله :

أَلْهى أباكَ عنِ المكـارِمِ والعُـلا　　لَيُّ الكتائِفِ وارتفاعُ المِرْجَلِ [١]

وقوله :

وجَدَ الكتيفَ ذخيرةً في قبره　　وَالكَلْبَتانِ جُمِعْنَ والمِنْشارُ
يَبْكي صَداه إذا تَصَدَّع مِرْجَلٌ　　أو أنْ تُفْلَقَ بُرْمَةٌ أَعْشارُ
قال الفَرزدَقُ رَقِّعي أَكْيارَنا　　قالتْ : وَكَيْفَ تُرَقِّعُ الأَكْيارُ

وقوله :

إذا آباؤنـا وَأَبـوكَ عُـدّوا　　أبانَ المُقْرِفاتُ مِنَ العِرابِ
فَأَورَثَكَ العَـلاةَ وَأَورَثوني　　رِباطَ الخَيْلِ أَفْنيةَ القِبابِ
وسَيْف أبي الفرزدقِ فَاعْلَموه　　قَدومٌ غيرُ ثابتةِ النِّصابِ [٢]

ويعلّق ابن الأثير على هذه الأبيات بقوله : [٣]

« فانظر أيها الواقف على كتابي هذا إلى هذه الأساليب التي تصرَّف فيها جرير وأدارها على هجاء الفرزدق بِالقَيْن ، فقال أولا – إن أباه شُغِل عن المكارم بصناعة القُيون ، ثم قال ثانيا – إنه يبكي عليه ويندبه بعد الموت المِرْجلُ والبُرْمة الأعشار التي يصلحها ، ثم قال ثالثا – إن أباك أورثك آلة القيون وأورثني أبي

---

(١) ارتفاع المرجل : إصلاحه ، ليّ الكتائف : إصلاح الضّباب لأن الكتيفة الضّبّة ، أو الكتيفة كَلْبَتا الحدّاد ، يُعيِّره في الحالين بالحِدادة .

(٢) المقرفات : المقرفُ والمقرفة من الفرس وغيره ما يُداني الهجنة ، أي أمه عربية لا أبوه . أبان : استبان . العِراب : الخالصة العروبة . العَلاة : السِّندان . الرباط : الخيل ، أو المكان المعَدّ للمربطة .

(٣) ابن الأثير : المثل السائر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة . القاهرة ، نهضة مصر . ج ٣ ، ص٢٨٠ ، ٢٨١ .

رباط الخيل . وقد أورد جرير هذا المعنى على غير هذه الأساليب التي ذكرتُها ، ولا حاجة إلى التطويل بذلك ها هنا ، وهذا القدر فيه كفاية .»

ولا شك في أن ابن الأثير بهذا الكلام يؤكد الربط بين الأسلوب وشخصية الشاعر ومقدرته الفنية ، من حيث استخدام هذه القدرة في عرض الفكرة في أسلوب متميِّز وطريقة متفرِّدة ، وبحيث يمكن أن نلمس هذا التميُّز من عرض فكرة واحدة لشاعِرَيْن مختلفين ، يتصرَّف كل منهما فيها بأوجه التصرفات كما رأينا عند الفرزدق وجرير .

وإذا كان ابن الأثير – ومِن قبْله ابن قتيبة – قد ربط بين الأسلوب وطريقة أداء المعنى – فإن الخطابيَّ [1] يربط بين الأسلوب والغرض الذي يتضمَّنه النص الأدبيُّ ، من حيث كان تعدُّد الأساليب دالا على تعدد الأغراض ، فيتحدث عن المعارضات في مذاهب الكلام قائلاً :

« وها هنا وجه آخر يدخل في هذا الباب ، وليس بِمَحض المعارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابَلة ، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام و وادٍ من أوديته ، فيكون أحدهما أبلغَ في وصف ما كان بِباله من الآخر في نعت ما هو بإزائه ، وذلك مثل أن تتأمل شعر أبي دؤادَ الإياديِّ والنابغة الجَعْديِّ في صفة الخيل ، وشعر الأعشى والأخطل في نَعْت الخمر ، وشعر الشّماخ في وصف الحُمُر ، وشعر ذي الرُّمَّة في صفة الأطلال والدِّمن ونعوت البراري والقفار ، فإن كلَّ واحد منهم وصّاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور ، فيقال : فلان أشعرُ في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره . وذلك بأن تتأمَّل نمَط كلامه في نوع ما يُعنى به ويصفه ،

(١) أبو سليمان حَمْد بن محمد الخطابيّ . عالم لغوي ، ومحدِّث وشاعر . ومن أشهر مؤلفاته : « معالم السُّنَن » و « غريب الحديث » و « العُزلة » و « بيان إعجاز القرآن » . ولد سنة ٣١٩ هـ/٩٣١م وتوفي سنة ٣٨٨ هـ/٩٩٨م

وتنظر فيما يقع تحته من النُّعوت والأوصاف – فإذا وجدت أحدهما أشدَّ تقصيّاً لها ، وأحسن تخلّصاً إلى دقائق معانيها ، وأكثر إصابة فيها حكمتَ لقوله بالسَّبْق ، وقضيتَ له بالتّبريز على صاحبه ، ولم تبالِ باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها .»[١]

فَفَهْم الخطابيّ للأسلوب يختلف عن فهم ابن قُتيبة ، حيث كان لكل منهما مساره الفكريّ في تقدير الإعجاز القرآني ؛ فابن قتيبة رَبَط بين الأسلوب وتعدُّدِ أنواعه بتعدُّد طرق أداء المعنى ، في حين اتجه الخطابيُّ إلى الربط بين الأسلوب والغرض أو الموضوع ، فكلما تعدَّدت الموضوعات التي يطرقها الأديب تعددتِ الأساليب وتشكَّلت بطبيعة هذا الموضوع ، وعليه تُعقد المقارنة بين الشعراء في المجال الواحد الذي يخوضون فيه ، أما إذا افترق مدخلهم إلى موضوعات متعددة مثل الحديث في صفة الخيل ونعت الخمر ، و وصف الحُمر وصفة الأطلال والدِّمن ونعوت البراري والقفار – فإننا نحكم لكلٍّ منهم بالسَّبْق فيما هو فيه ، وما اختصَّ به كلامه ، فنقول : فلان أشعر في الوصف وفلان في الهجاء ، وهكذا .

ومع هذا التّمايز بين الرجلين نلحظ توافقاً بينهما في أن كلا منهما ربط بين الأسلوب والطريقة الفنية في الأداء ، باعتبار أن هذا الربط خيرُ وسيلة لإدراك الإعجاز القرآنيّ .

ويبدو أن الباقلانيّ[٢] قد اطّلع على ما قدمه الرجلان في هذا المجال واستوعبه ، فاتّخذ مدخله للحديث عن الإعجاز أن القرآن بديع النظم عجيب التأليف ، وأن نظم القرآن – على تصرّف وجوهه وتباين مذاهبه – خارج عن

(١) بيان إعجاز القرآن – ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٨ . ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٢) هو القاضي أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني . نشأ بالبصرة وأخذ عن علمائها وكان يلقّب بشيخ السنة ولسان الأمة ، ومن أشهر كتبه « إعجاز القرآن » ، وكانت وفاته سنة ٤٠٣ هـ/١٠١٣م .

المعهود من نظام جميع كلامهم ، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله أسلوب يختصُّ به ، ويتميَّز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد . ومن خلال هذا الحديث عن أسلوب القرآن يربط الرجل بين الأسلوب والنوع الأدبيّ ؛ لكي يكون ذلك دعامته في إثبات تفرُّد القرآن بالنظم العجيب المخالف لضروب الصناعة التي يعرفها الشعراء ويستخدمونها في شعرهم ، ويعرفها لهم العلماء الذين استخرجوا تلك الفنون من كلام المشهود لهم بالسَّبق ، ثم يَدْرُسون تلك الفنون في شعر الفحول المجيدين ، ويدرسونها مرة أخرى في القرآن الكريم . وإذا كان الأدب صناعة ، وكانت الفنون عند كثير من النقاد مظهرَ اقتدار الأدباء ، وتمكُّنِهم من فنهم – فإن ورودها في القرآن في صورة أبهى قد يكون من وسائل الاحتجاج في إثبات تفوُّق الأسلوب القرآنيّ على غيره من الأساليب ، فليس من قبيل الشعر ولا السجع ولا الكلام الموزون المقفّى « إن نَظْم القرآن على تصرُّف وجوهه وتبايُن مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ، ومباينٌ للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله أسلوب يختصّ به ، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد ، وذلك أن الطرق التي يتقيَّد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم إلى أنواع الكلام الموزن غير المقفّى ، ثم إلى أصناف الكلام المعدَّل المسجَّع ، ثم إلى معدَّل موزون غير مسجَّع ، ثم إلى ما يُرسل إرسالاً ، فتطلب فيه الإصابة والإفادة وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف ، وإن لم يكن معتدلاً في وزنه ، وذلك شبيه بجملة الكلام الذي لا يُتَعمَّل فيه ، ولا يُتَصنَّع له ، وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق . ويبقى علينا أن نبين أنه ليس من باب السجع ، ولا فيه شيء منه ، وكذلك ليس من قبيل الشعر لأن من الناس مَنْ زعم أنه كلام مسجَّع ، ومنهم من يدَّعي فيه شعراً كثيراً ، والكلام عليهم يُذكر بعد هذا الموضع . فهذا إذا تأمله المتأمل تبين – بخروجه عن أصناف كلامهم وأساليب خطابهم – أنه خارج عن العادة ،

وأنه معجز . وهذه خصوصيَّة ترجع إلى جملة القرآن ، وتميُّز حاصل في جميعه .» [١]

وهذا الربط بين الأسلوب والنوع الأدبيِّ الذي رأيناه عند الباقلانيِّ نجده أيضا عند دارس آخر هو الفخر الرّازيّ [٢] ولم يكتفِ الرجل بالربط بين الأسلوب والنوع بل قدَّم إضافة جديدة لو وجَدَت مَنْ ينميها بعده لقدَّمت للدراسات النقدية القديمة دفعة رائعة في مجال دراسة الأسلوب ، ونعني بذلك محاولة ربطه بين الأسلوب والمبدِع ، حيث اعتبر الأسلوب خاصيَّة تمثِّل مُنشئها ؛ ومن هنا لا يمكن القول بأن أسلوب القرآن معجز لأن كل أسلوب له خصائصه الفنية التي يتفرَّد بها ، وبهذا يصح وصفُ كل أسلوب على حدة بالتفرُّد ، فأسلوب الشعر متميِّز لأن له خصائص فنية ينفرد بها ، وأسلوب الخطابة متميز لأن له هو الآخر سمات فنية يتفرد بها ، وهكذا . يقول الرازي : « ومن الناس مَنْ جعل الإعجاز في أن أسلوبه مخالف لأسلوب الشعر والخُطب والرسائل ، لا سيما في مقاطع الآيات مثل « يَعْلمون ويُؤمِنون » وهو أيضا باطل من خمسة أوجه :

الأول – لو كان الابتداء بالأسلوب معجزاً لكان الابتداء بأسلوب الشعر معجزاً .

الثاني – أن الابتداء بأسلوبٍ لا يمنع الغير من الإتيان بمثله .

الثالث – يلزم أن الذي تعاطاه مسيلمةُ من الحماقة في « إنا أعطيناكَ الجماهِر فَصَلِّ لربِّك وجاهِرْ » وكذلك « والطَّاحِنات طحناً » في أعلى مراتب الفصاحة .

---

(١) الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ . ص ٣٥ .

(٢) الإمام عبد الله بن محمد الرازي ، لقِّب بفخر الدين وعُرف بابن الخطيب الرازي ، ولد سنة ٥٤٣ هـ وتوفي سنة ٦٠٦ هـ ، وله كثير من المؤلفات العظيمة منها « مفاتيح الغيب » و « مناقب الإمام الشافعي » و « معالم أصول الدين » و « نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز » .

الرابع – أنه لما فاضَلْنا بين قوله تعالى ﴿ وَلَكُمْ في القِصاصِ حَياةٌ ﴾ وقولهم « القتلُ أنْفى لِلقَتْل » لم تكن المفاضلة بسبب الوزن ، والإعجازُ إنما يتعلق بما به ظهرت الفضيلة .

الخامس – وهو أن وصف بعض العرب القرآن بأن له لحلاوة وإن عليه لطَلاوة لا يليق بالأسلوب .» [1]

فالقرآن له أسلوبه الخاص ، والشعرُ له أسلوبه الخاص ، والخطب لها أسلوبها الخاص ، والرسائل لها أسلوبها الخاص ، ومسيلمة له أسلوبه الخاص به .

ويأتي العلويُّ [2] – وهو أحد شُرّاح الرازي – ويساوي بين الأسلوب والنَّظْم مخالفاً بذلك ما اعتمده الرازيُّ قبله ، وذلك عند حديثه عن أحوال التأليف وبيان ظهور المعاني المركّبة ، فالذي « يجب على الناظم والناثر فيما يقصد من أساليب الكلام مراعاةُ ما يقتضيه علم النحو : أصوله وفروعه من تعريف المبتدأ أو تقديمه ، وجوباً إذا كان استفهاما أو شرطا ، وجوازاً في غير ذلك ، ومراعاةُ تنكير الخبر وتقديمه إذا كان المبتدأ نكرة ، وأن يراعي في الشرط والجزاء كونَ الجملة الأولى فعلية وجوباً ، والثانية بالفاء إذا كانت جملة اسمية ، أو فعلية إنشائية كالأمر والنهي ، أو خبرية ماضية ، وأن يأتي بالواو في الجملة الاسمية إذا وقعت حالاً ، وتُحذف مع المضارع المثبت .» [3]

ويتضح من هذا النص أن الأسلوب صورة تتمثَّل فيها العلاقات النحوية من

---

(١) الباقلاني : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز في علوم البلاغة وبيان إعجاز القرآن الشريف . القاهرة ، مطبعة الآداب والمؤيد بمصر ، ١٣١٧ هـ . ص ٦ .

(٢) يحيى بن حمزة العلوي ، ولد بصنعاء في سنة ٦٦٩ هـ/١٢٦٧م وتوفي في سنة ٧٤٩ هـ/١٣٤٨م . ومن أشهر مؤلفاته : « الطراز » و « المنهاج » و « الشامل » و « المعيار » .

(٣) العلوي : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز . القاهرة ، مطبعة المقتطف بمصر ، ١٩١٤ . ج ٢٢٢/٢ ، ٢٢٣ .

حيث تركيب الجملة على الصورة التي قال بها عبد القاهر الجرجاني ، ومن حيث أن لكل أسلوب طريقته الخاصة في استخدام هذا النحو في الشعر والنثر على سواء .

غير أننا نجد للعلوي فهماً آخر لمعنى الأسلوب ، نلمسه عند حديثه عن الإبهام والتفسير ، حيث ربط بين الأسلوب وطرق أداء المعنى متأثراً في ذلك بابن الأثير ، فيعرض للطرق المتعددة التي يأتي عليها الكلام مبهَماً دون تفسير ، ومما يجري على هذا الأسلوب قوله تعالى : ﴿ وَأَلْقِ ما في يَمينِكَ تَلْقَفْ ما صَنَعوا ﴾ كأنه قال : ألقِ هذا الأمر الهائلَ الذي بيمينك .[1]

ولم يتوقف إدراك معنى الأسلوب في النقد القديم في المشرق العربيّ عند هذه المحاولات التي عرضنا لها ، ففي وسط هذه المحاولات يظهر لنا الزمخشريّ [2] بإدراك يتميز عَمَّنْ عرضنا لهم في هذا المجال حيث ربط الرجل بين معنى الأسلوب والخصائص الأسلوبية ، أو بين الأسلوب والطاقة التعبيرية الكامنة فيه ، ملاحظاً وجودَ تنوعات لغوية - لا تقوم على أساس فرديّ - في الأسلوب . وهذا ما يمكن أن نلحظه بوضوح في حديثه عن خاصيَّة أسلوبية أطلق عليها البلاغيّون تسمية « الالتفات » فيقدِّم لها نموذجاً تطبيقيا من القرآن في قوله تعالى : ﴿ الحمدُ للهِ ربِّ العالمينَ ، الرَّحمن الرَّحيم ، مالكِ يَوْمِ الدين ، إيّاكَ نعبُدُ وإياكَ نستَعينُ ، اهْدِنا الصِّراطَ المسْتَقيمَ ، صِراطَ الذين أنْعمتَ عليهِمْ غَيْرِ المغضوبِ عَليهِمْ وَلا الضّالّين .﴾

« فإن قلت : لِمَ عدَل عن لفظ الغَيْبة إلى لفظ الخطاب ، قلتُ : هذا يُسمّى الالتفاتَ في علم البيان ، قد يكون من الغَيْبة إلى الخطاب ، ومِنَ

(١) المرجع السابق : ص ٨٢ .

(٢) جار الله محمود بن عمر ، ولد بزَمَخْشر من إقليم خُوارزم الفارسيّ سنة ٤٦٧ هـ/١٠٧٥م . وقد أقبل على دراسة العلوم اللغوية والدينية ، وتوفي سنة ٥٣٨ هـ . وله تصانيف جليلة منها : « الكشّاف » و « المفصّل » و « الفائق في غريب الحديث » وله معجم « أساس البلاغة » .

الخطاب إلى الغيبة ، ومنَ الغيبة إلى التكلم كقوله تعالى : ﴿ حتّى إذا كُنتُمْ في الفُلْكِ وجَرَيْنَ بِهِمْ ﴾ وقوله تعالى : ﴿ وَاللّهُ الذي أَرْسَلَ الرّياحَ فَتُثيرُ سَحاباً فَسُقْناهُ ﴾ وقدِ التفت امرؤ القيس ثلاثَةَ التفاتات في ثلاثة أبيات :

تَطاولَ ليلُك بِالإثْمِدِ   وَنامَ الخَلِيُّ وَلَمْ تَرْقُدِ
وَباتَ وباتَتْ لَهُ ليلةٌ   كَلَيلةِ ذي العائرِ الأَرْمَدِ
وَذَلكَ مِنْ نَبَإٍ جاءني   وَخُبِّرْتُهُ عنْ أبي الأسوَدِ

وذلك على عادة افتنانهم في الكلام وتصرُّفهم فيه ، ولأن الكلام إذا نُقِل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن ، تطريةً لنشاط السامع ، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد .» [١]

ويؤكد الزمخشريُّ هذا المنحى لفهمه للأسلوب في كشفه عن وجوه الحُسْن في قوله تعالى : ﴿ ألم ، تَنْزيلُ الكتابِ لا رَيْبَ فيهِ مِنْ ربِّ العالمينَ أَمْ يَقولون افْتَراهُ بَلْ هُوَ الحقُّ مِنْ رَبِّكَ ﴾ يقول : « وهذا أسلوب صحيح مُحكَم ، أثبت – أولا – أن تنزيله من رب العالمين ، وأن ذلك ما لا ريب فيه ، ثم أضرب عن ذلك إلى قوله : أم يقولون افتراه ، لأن « أم » هي المنقطعة الكائنة بمعنى « بل » و « الهمزة » إنكاراً لقولهم وتعجُّباً منه لظهور أمره في عجز بُلغائهم عن مثل ثلاث آيات منه ، ثم أضرب عن الإنكار إلى إثبات أنه الحق من ربك .» [٢]

ويعالج الزمخشريُّ أسلوب التّمثيل باعتباره خاصيَّة أسلوبية لها دورها في إبراز المعنى ، ورفع الأستار عن الحقائق حتى تُريك المتخيَّل في صورة المحقَّق ، والمتوهَّم فى معرض المتيقَّن ، والغائبَ كأنه شاهد ، مطبِّقاً ذلك على قوله تعالى : ﴿ إنّا عَرَضْنا الأمانة عَلى السّمواتِ والأرض والجبالِ فَأَبَيْنَ أن يَحمِلْنَها

---

(١) الزمخشري : الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل . القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٣٥٤ هـ. ١٠/١ .
(٢) المرجع السابق : ٢١٨/٣ .

وأشفَقْنَ منها وحَمَلها الإنسانُ ، إنهُ كانَ ظلوماً جهولاً .﴾

« ونحوُ هذا الكلام كثيرٌ في لسان العرب ، وما جاء القرآن إلا على طرقهم وأساليبهم ... كذلك تصوير عظم الأمانة وصعوبة أمرها وثقل محملها والوفاء بها . فإن قلت : قد علم وجه التمثيل في قولهم للذي لا يثبت على رأي واحد : أراكَ تُقدِّم رجلاً وتؤخِّر أخرى . لأنك مثلت حاله في تميُّله وترجُّحه بين الرأيين وتركه المعنى على أحدهما بحال مَنْ يتردد في ذهابه فلا يجمع رجليه للمعنى في وجهه .» [١]

ومن الواضح أن الزمخشريَّ في تحليله للنص القرآني يستند إلى مناهج البحث البلاغيِّ من ناحية ، والتركيب النحويِّ من ناحية ثانية ، وأفاد من كل ذلك في كل مستوى من مستويات دراسته ، محاولاً الوصول إلى أقصى درج من التذوق الانطباعيِّ أحياناً ، والرصد الموضوعيِّ للخصائص الأسلوبية أحيا أخرى ، رابطاً بين التأثير الانفعاليِّ لدى المتلقي والخصائص التعبيرية في النص الأدبيِّ عامة والقرآنيِّ خاصة .

ويبدو أن السَّكاكيَّ [٢] قد استوعب ما قدمه الزمخشريُّ ، أو لِنَقُل ارتضى قدَّمه في الربط بين الأسلوب والخاصيَّة التعبيرية ، فبحث « الالتفات » وأدخل في مباحث علم المعاني ، مؤكداً بذلك كونه خاصيَّة أساسيَّة في الأداء الفني يتميز بها الأسلوب ، فيقول : « اِعلم أن هذا النوع أعني نقل الكلام عن الحكاية إلى الغيبة لا يختصُّ المسندَ إليه ، ولا هذا القدر ، بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينتقل كلٌّ واحد منها إلى الآخر ، ويُسمّى هذا النقل التفاتاً عند علماء المعاني ، والعرب يستكثرون منه ، ويرون أن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخلُ في القبول عند السامع ، وأحسنُ تطرية لنشاطه ، وأملأ

---

(١) الكشاف : جـ ٣ ، ص ٢٤٩ .

(٢) أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر الخوارزمي السكاكي . ولد سنة ٥٥٥ هـ/١١٦١م ، وكان عالما في النحو والصرف والبلاغة والشعر والعروض ، بالإضافة إلى أنه كان فقيها مجتهداً في الدين ، ومن أشهر مؤلفاته « مفتاح العلوم » وتوفي سنة ٦٢٦ هـ/١٢٢٩م .

باستدرار إصغائه ، وهم أحرياء بذلك . أ ليس قِرى الأضياف سجيتهم ، ونحر العشار للضيف دأبهم وهِجِّيراهم ؟ لا مزقت أيدي الأدوار لهم أديماً ، ولا أباحت لهم حريماً ، أ فتراهم يحسنون قِرى الأشباح فيخالفون فيه بين لون ولون ، وطعم وطعم ، ولا يحسنون قِرى الأرواح فلا يخالفون فيه بين أسلوب وأسلوب ، وإيراد ، وإيراد ؟» [1]

بل إننا نجد السّكاكيّ – أيضاً – يربط بين معنى الأسلوب وخاصيَّة أخرى في التعبير ، هي خروج الكلام على خلاف مُقْتضى الظاهر بما يحويه من أفانين بلاغيةٍ ، بحيث يواجه المخاطبَ بغير ما يتوقَّع ، وأطلق على هذه الخاصية « الأسلوب الحكيم » « أعني إخراج الكلام لا على مقتضى الظاهر بأساليب متفنِّنة ؛ إذ ما من مقتضى كلام ظاهريّ إلا ولهذا النوع مدخل فيه بجهةٍ من جهات البلاغة على ما نبه على ذلك منذ اعتنينا بشأن هذه الصناعة ، وترشد إليه تارة بالتصريح ، وتارة بالفَحْوى ، ولكل من تلك الأساليب عِرْق في البلاغة يتسرَّب من أفانين سحرها ، ولا كالأسلوب الحكيم فيها ، وهو تلقي المخاطب بغير ما يترقَّب .» [2]

وهذه الخاصيَّة في الأسلوب ترتبط عند السكاكيّ بحالة المخاطَب ، أوَ المقام الذي فيه « هذا الأسلوب الحكيم لربما صادف المقامَ فحرَّك من نشاط السامع ما سلبه حُكْمَ الوقور ، وأبرزه في معرِض المسحور . وهل ألان شكيمة الحجّاج لذلك الخارجيِّ وسَلَّ سَخيمته حتى آثر أن يحسن على أن يسيء غير أن سحَرَه بهذا الأسلوب ، إذ توعده الحجاج بالقيد في قوله : لأحملنك على الأدهم ، فقال متغابياً : مِثلُ الأمير يحمل على الأدهم والأشْهب ؟» [3]

وعبد القاهر الجرجانيّ عندما يتناول مفهوم الأسلوب لا ينفصل عن مفهومه

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم . بيروت ، دار الكتب العلمية . ص ٧٦ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٤٠ .　　　(٣) المرجع السابق ، ص ١٤٠ .

لِلنَّظم ؛ بل إنه يطابق بينهما من حيث كانا يمثّلان تنوّعاً لغويا فرديا يصدر عن وعي واختيار ، ومن حيث إمكانية هذه التّنوّعات في أن تصنع نسَقاً وترتيباً يعتمد على إمكانات النحو ؛ لأن توالي الألفاظ في النطق على أي وجه لا يصنع نسَقاً أبداً ؛ وإنما يصنعه قصد المبدِع إلى التأليفات الفنية بأسلوبها الذي يميزها ، ولكل غرض ومعنًى أسلوب يختص به « واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً – والأسلوب الضّرب من النّظم والطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره ، فيُشبه بِمَن يقطع من أديمه نعلاً على مثال نعلٍ قد قطعها صاحبُها فيقال قد احتذى على مثاله .»[1] ولكن ليس معنى الاحتذاء هنا فقدان الشخصية أو القصد الفرديّ في العملية الإبداعية ؛ بل إن عبد القاهر يؤكد على عملية الوعي في تركيب الأسلوب عندما يتحدّث عن الاستعارة ، وأن منها نوعاً لا يعرفه ولا يصل إليه إلا ذوو الروحانية والأذهان الصافية ، والعقول النافذة ، والطباع السليمة ؛ لأن « لها أساليبَ كثيرة ومسالك دقيقة مختلفة »[2] فالأسلوب هنا يرتبط في مفهومه بخاصية الاستعارة وكيفيّة الإتيان بها على شكل متفرّد يُميّز الأسلوب ويزيده جمالاً ، كما نلحظ أيضا أن عبد القاهر يربط الأسلوب بطريقة أداء المعنى على وجه مُعيَّن عن طريق التّمثيل « وإن كان ممّا مضى إلا أن الأسلوب غيره ، وهو أن المعنى إذا أتاك مُمثّلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يُحوجك إلى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له ، والهمّة في طلبه ، وما كان منه ألطف ، كان امتناعه عليك أكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتياجه أشد .»[3] فالأديب المبدع يتفنّن في أسلوبه بحيث يشد إليه المتلقّي ؛ لأن من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي . ١٩٧٠ ، ص ٤١٨ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة . بيروت ، دار المعرفة للطباعة ، ١٩٧٨ . ص ٥٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١١٨ .

الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه – كان نَيْلُه أحلى وأولى بالمَيْزة .

ويستمر عبد القاهر في ربط مفهومه للأسلوب بالخصائص التعبيرية في « قَلْب التشبيه » مما يؤكد ارتباط الأسلوب عنده بأنماطٍ من الأداء في تركيب العبارة ، فيعلّق على قول محمد بن وهب :

وبَدا الصَّباحُ كأنَّ غُرَّته وجْهُ الخليفةِ حينَ يُمتَدَحُ

حيث جعل الشاعر وجهَ الخليفة أعرف وأشهر وأتمَّ وأكمل في النور والضّياء من الصباح ، فاستقام له بهذه النية أن يجعل الصباح فرعا و وَجْهَ الخليفة أصلا . « واعلم أن هذه الدعوى وإن كنتَ تَرَاها تُشبه قولهم : لا يدري أ وجهُه أنورُ أم الصبحُ ؟ وغرّته أضوأ أم البدر ؟ وقولهم إذا أفرطوا : نور الصباح يَخْفى في ضوء وجهه ، أو نورُ الشمس مسروق من جبينه ، وما جرى في هذا الأسلوب من وجوه الإغراق والمبالغة ، فإن في الطريقة الأولى خلابةً وشيئاً من السحر .»[1] فعبد القاهر يؤكد العلاقة بين أنماط التعبير وخاصّية الأسلوب حيث كان هذا الأسلوب يقوم عادة على نَظْم العلاقات بين الكلمات ، ثم بين الجمل ، في شكل انحرافٍ عن المستوى المألوف في التعبير ، من خلال تحليل المواصفات النحوية للأسلوب وارتباطها بالمقدرة الفنية الإبداعية عند الأديب ، فابن المعتز يصف السيف في أبيات يعلل فيها لهزته فجعلها رِعْدة تناله من خوف الممدوح وهيبته في قوله :

وفارسٍ أغمدَ في جنَّةٍ يقطع السيفَ إذا ما وَرَد
كأنه ماءٌ عليه جرَى حتّى إذا ما غابَ فيه جَمد
في كفِّه عَضْبٌ إذا هزَّه حسِبْتَه من خوفِه يَرْتعِد

فاختار الشاعر لنفسه نسقاً وأسلوباً كان له تأثيره في غيره من الشعراء ،

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٩٤ ، ١٩٥ .

كابن بابك في قوله :

فإن عجَمَتْني نيوبُ الخطوب ... وَأوْهى الزمانُ قُوى مُنّتي
فما اضطربَ السيفُ من خيفةٍ ... ولا أُرعَد الرمحُ من قِرَّة

« إلا أنه ذهب بها في أسلوب آخر ، وقصد إلى أن يقول : إن كون حركات الرمح في ظاهر حركة المرتعد ، لا يوجب أن يكون ذلك من ألم عارض ، وكأنه عَكسَ القضية فأبى أن تكون صفةُ المرتعِد في الرمح للعلل التي لمثلها تكون في الحيوان .» [(١)]

وعلى كلٍّ فمفهوم عبد القاهر للأسلوب يرتبط تنظيراً وتطبيقاً بمفهومه لِلنَّظم من حيث كان نظماً للمعاني وترتيباً لها . ولا يتوهَّم متوهِّم أننا نحتاج إلى أن نطلب اللفظ ؛ لأن الذي يُحتاج إلى طلبه هو ترتيب الألفاظ في النطق لا محالة ، وهو يدعونا للرجوع إلى نفوسنا فننظر : هل يُتصوَّر أن تُرتَّب المعاني أسماء وأفعال وحروف في النفس ، ثم يخفى علينا مواقعها في النطق حتى يَحتاج ذلك إلى فكر وروية ؟ وذلك ما لا يشك فيه عاقل إذا هو رجع إلى نفسه [(٢)]، وعلى هذا لا يُقبل القول بالإعجاز في تلاؤم الحروف حتى بعد أن يكون اللفظ دالا ؛ لأن ذلك يؤدي إلى صعوبة مَرام اللفظ بسبب المعنى وذلك محال « لأن الذي يعرفه العقلاء عكسُ ذلك وهو أن يصعب مَرام المعنى بسبب اللفظ ، فصعوبة ما صَعُب من السجع هي صعوبةٌ عرَضت في المعاني من أجل الألفاظ ، وذلك أنه صعُب عليك أن توفِّق بين معاني تلك الألفاظ المسجَّعة وبين معاني الفصول التي جُعلت أردافاً لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدَلتَ عن أسلوب إلى أسلوب ، أو دخلت في ضرب من المجاز ، أو أخذت في نوع من الاتّساع ، وبعد أن تلطفتَ على الجملة ضرباً من التلطُّف .» [(٣)]

---

(١) الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٥١ .
(٢) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٠٢ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٠١ ، ١٠٢ .

فالحق – عنده – أننا لا نطلب اللفظ بحال ؛ وإنما نطلب المعنى ، وطالما وقعنا على المعنى فاللفظ بإزاء النظر . فالأسلوب – إذاً – ينصبُّ على الطريقة الخاصة في ترتيب المعاني ، وما تحويه هذه الطريقة من إمكانات نحوية تميِّز ضرباً عن ضرب ، وأسلوباً عن أسلوب .

الفصل الثاني
مفهوم الأسلوب في تُراث المغاربة

نعتقد أن دراسة مفهوم الأسلوب وجَدت مجالاً طيباً عند نقّاد المغرب العربيّ. لقد وجد هؤلاء النقاد أمامهم تراثاً وافراً في هذا المجال : جاء بعضه من المشرق العربيّ ، وجاء بعضه الآخر من التُّراث اليونانيّ . ومن خلال هذين التّيارَيْن خرج لنا بعض نقّاد المغرب العربيّ بدراسة أكثر استيعاباً ، وأكثرَ شمولاً لمفهوم الأسلوب ، فحازِمُ القَرْطاجَنّيُّ [1] أورد لدراسة الأسلوب منهجاً خاصا في كتابه « مِنهاج البلغاء وسِراج الأدباء » ويبدو من قراءتنا لهذا المنهج أن حازماً قد قرأ عبد القاهر ، واستوعب مفهومه للنَّظم ، وأقام هذا المفهوم في مقابلة الأسلوب ؛ ولكن يُلاحظ أن الرجل جعل النظم شاملاً للعملية الإبداعية من بدايتها إلى منتهاها ، وهو بذلك يحاول كسر الحاجز الفكريّ الذي صنَعه عبد القاهر بتوقُّفه في دراسة النظم عند حدود الجملة الواحدة ، أو ما هو في حكم الجملة الواحدة ، حيث أقام نظريته في النظم على أساس العلاقات النحوية في تركيب الجملة أو ما في حكمها .

لقد وجد حازم أمامه مفهوماً للأسلوب يأتيه من قِبَل أرسطو ، ومفهوماً لِلنَّظم يأتيه من قِبَل عبد القاهر ، ومن هنا سار حازمٌ في تحديد مفهوم الأسلوب متأثراً أحياناً بنظرة أرسطو إلى العمل الفنيِّ بحُسْبانه وحدةً متكاملة تمتد لتشمل

---

(١) هو أبو الحسن حازم بن محمد الأوسيّ ولد سنة ٦٠٨ هـ/ ١٢١١م في مرسى قرطاجَنّة ، وتلقّى علومه على والده ، وعلى طبقةٍ من شيوخ عصره ، وتوفي سنة ٦٨٤ هـ/ ١٢٨٥م . من مؤلفاته : « التّجنيس » و « القوافي » و « الروض » و « منهاج البلغاء » .

القطعة الأدبية كلّها ، أو القصيدة كلها ، ملاحظاً انتقالَ الشاعر من موضوع إلى موضوع في القصيدة الواحدة في تسلسُل وترابط معنويٍّ ، ومتأثراً أحياناً أخرى بالنظم ولكن مع ربطه بالصياغة اللفظية وبالعلاقات النحوية على نحو ما قال به عبد القاهر .

« ولما كانتِ الأغراض الشّعرية يوقَع في واحد منها الجملةُ الكبيرة من المعاني والمقاصد ، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ، ومسائلُ منها تُقتنى : كجهة وصف المحبوب ، وجهة وصف الخيال ، وجهة وصف الطلول ، وجهة وصف يوم النّوى ، وما جرى مجرى ذلك في غرض النّسيب ، وكانت تحصُل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات ، والنُّقلة من بعضها إلى بعض ، وبكيفية الاطّراد في المعاني صورةٌ وهيئة تُسمى الأسلوب ، وجب أن تكون نسبةُ الأسلوب إلى المعاني ونسبة النظم إلى الألفاظ ؛ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول ، وكيفية الاطّراد من أوصاف جهة إلى جهة ، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورةُ كيفيةِ الاستمرار في الألفاظ والعبارات ، والهيئة الحاصلة عن كيفية النُّقْلة من بعضها إلى بعض ، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب ؛ فالأسلوب هيئةٌ تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنّظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية .»[1]

فكأن الأسلوب يشمل جانباً من البناء اللغويّ يختص بالتأليفات المعنوية ، بينما ينصبُّ النّظم على التأليفات اللفظية ، ففي الأسلوب يُلاحَظ حسن الاطّراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة ، كما يُلاحظ في النظم حسن الاطّراد من بعض العبارات إلى بعض ، وكأن حازماً قام بعملية تلفيق بين مفهوم أرسطو للأسلوب ومفهوم عبد القاهر للنظم فجعل النظم

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة . تونس ، ١٩٦٦ . ص ٣٦٣ .

بمثابة التعبير و وسائل الصياغة ، وهو مفهوم أرسطو للأسلوب [١] وجعل الأسلوب مرتبطا في الحُسْن القوليّ بوحدة الكلام ، أي مجموع أجزائه المترابطة التي لا يقوم جزء منها بمعزل عن الأجزاء الباقية ، وذلك يمثل الجانب الآخر من مفهوم أرسطو للأسلوب الذي يتصل بنظرية المحاكاة . [٢]

وإنما ذكرتُ كلمة « تلفيق » لما قام به حازم ؛ لأن الرجل حاد عما عُرف عن عبد القاهر بأن النظم يعتمد على الترتيب المعنوي في النفس ، الذي يرتبط بالعلاقة النحوية في الصياغة ، ولم يرد عنده في أيٍّ من أجزاء نظريته ما يُفهم منه أنه يربط النظم بالتأليفات اللفظية وحدها ؛ بل إن مفهوم النظم عند عبد القاهر يتساوى تماماً مع مفهوم الأسلوب ، وصعوبة التركيب عنده تأتي من جهة المعنى لا من جهة اللفظ « وذاك أنه صَعُب عليك أن توفق بين معاني تلك الألفاظ المسجَّعة وبين معاني الفصول التي جعلت أردافا لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدَلْتَ من أسلوب إلى أسلوب ، أو دخلت في ضَرْب من المجاز ، أو أخذت في نوع من الاتّساع ، وبعد أن تلطّفتَ على الجملة ضرباً من التلطُّف ، وكيف يُتَصوَّر أن يصعب مَرام اللفظ بسبب المعنى ، وأنت إن أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال ؛ وإنما تطلب المعنى ، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك .» [٣]

ومن الملاحظ أن حازماً يربط الأسلوب – مرة أخرى – بطبيعة الجنس الأدبي ؛ حيث تحدَّث في القسم الرابع « في الطرق الشعرية وأساليبها والتعريف بمأخذ الشعراء في ذلك » [٤] وجعل المنهج الأول للإبانة عن طريق الشعر من حيث تنقسم إلى جِدٍّ وهَزْل وأحوال ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها ، « فأما الجِدُّ فهو مذهب من الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بِنزاع الهمة والهوى إلى ذلك ، وأما طريقة الهزل فإنها مذهب

---

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . ط ٤ . القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٩ . ص ١١٤ .
(٢) السابق ، ص ٤٣ ، ٤٤ . (٣) دلائل الإعجاز ، ص ١٠١ ، ١٠٢ . (٤) منهاج البلغاء ، ص ٣٢١ .

في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك .»[١]

وهذا التقسيم الذي اعتمده حازم يدل أيضا على تأثره بأرسطو في قِسْمي الكوميديا والتراجيديا ، وما لاحظه من أن الشعراء الأخيار مالوا إلى محاكاة الفضائل ، والشعراء الأرذال مالوا إلى محاكاة الرذائل ، وقد فهم حازمٌ من تلخيص ابن سينا أن التراجيديا محاكاةٌ يُنْحى بها مَنْحى الجد ، والكوميديا محاكاة يُنْحى بها مَنْحى الهُراء والاستخفاف ، فجعل ذلك أساساً لتقسيم الشعر العربي إلى طريقتين : طريقة الجِدّ وطريقة الهزل .[٢]

ومن الملاحظ – أيضاً – أن حازماً عندما تناول إعجاز القرآن عاد عن هذا التلفيق إلى التسوية بين النظم والأسلوب فقد « نقل السيوطي في الإتقان ، وفي كتابه الآخر المسمّى معترك الأقران في إعجاز القرآن – وهو مخطوط – فقرةً لحازم نَصَّ على أنها من منهاج البلغاء ، فَسَّر فيها حازم الإعجاز بأنه ظاهرٌ في اطراد أسلوبه من الفصاحة والبلاغة .»[٣]

فكأن الأسلوب أصبح عملية لوصف درجة الامتياز ، وصولاً إلى مرحلة الإعجاز في التعبير القرآنيّ باعتبار ما يحتويه أسلوبه من خصائص تتصل بالفصاحة والبلاغة ، ممّا يدخل تحت مفهوم النّظم كما حدده عبد القاهر .

فحازمٌ لم يثبت على اتّجاه واحد في تحديد معنى الأُسلوب ، بل تردّد بين هذه التّحديدات الثلاثة في ربطه مرة بالناحية المعنوية في التأليفات ، وربطه مرة ثانية بطبيعة الجنس الأدبيّ ، ومرة ثالثة بالفصاحة والبلاغة .

ويبدو أن تحديد مفهوم الأُسلوب على هذه الوتيرة كان سمةً تميِّز الدراسات

---

(١) السابق ، ص ١٢٧ ، ٣٢٧ . (٢) شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر . القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ . ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ . (٣) محمد رضوان الداية : تاريخ النقد الأدبي في الأندلس . بيروت ، دار الأنوار ، ١٩٦٨ . ص ٥٢٥ .

في المغرب العربيّ : فبعضُهم يربطه بمفهوم الصياغة كما قال به الجاحظ ، وبعضهم يربطه بالنظم كما فهموه من عبد القاهر ، وبعضهم يبتعد عن هذا وذاك ويَصِلُه بما عرفوه من مباحث الأسلوب عند أرسطو .

فابنُ رشيق [1] ينحو بمفهوم الأسلوب إلى مَنْحى الصياغة اللفظية وما يتوفّر فيها من تلاؤم الأجزاء وسهولة المخرج ، وعذوبة النطق ، وقُرْب الفهم « قال أبو عثمان الجاحظ أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سَهْل المخارج ؛ فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغًا واحدًا ، وسُبك سبكًا واحدًا ، فهو يَجري على اللسان كما يجري الدِّهان . وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذّ سماعه وخفّ مُحتَمله ، وقَرُب فهمه ، وعَذُب النطق به ، وحَلي في فم سامعه ، فإذا كان متنافرًا متباينًا عَسُر حفظه ، وثَقُل على اللسان النطق به ، ومَجَّتْه المسامع فلم يستقرّ فيها منه شيء .» [2]

وابن جزي الكلبيّ ينحو بالأسلوب نَحْوَ عبد القاهر في التّسوية بينه وبين النظم ؛ حيث نجده في تفسيره يقدّم لكتابه ببعض الفصول ممّا يتعلق بعلوم القرآن وإعجازه ، وقد جعلها ابن جزي عشرةَ وجوه ، ثانيها — (نظمه العجيب، وأسلوبه الغريب ، من قواطع آياته ، وفواصل كلماته .) [3]

أما ابن خلدون [4] فإنه يتناول الأسلوب في فصل صناعة الشعر و وجه تعلّمه

---

(١) أبو الحسن بن رشيق المسيلي ، نسبة إلى المسيلة التي ولد فيها سنة ٣٩٠ هـ والقيرواني نسبة إلى قيروان التي هاجر إليها سنة ٤٠٦ هـ ومن مؤلفاته « قراضة الذهب في نقد أشعار العرب » و « العمدة في صناعة الشعر ونقده » وكانت وفاته سنة ٤٥٦ هـ .

(٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده . القاهرة ، مطبعة أمين هندية ، ١٩٢٥ . ص ١٧١ ، ١٧٢ .

(٣) محمد بن أحمد بن جزي الكلبي : التسهيل لعلوم التنزيل . ط ٢ بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٧٣ . ص ١٤/١ .

(٤) عبد الرحمن أبو زيد ولي الدين بن خلدون : ولد بتونس سنة ٧٣٢ هـ/١٣٣٢م ، وتقلد كثيرا من الوظائف الديوانية ، ثم تفرغ لتأليف كتابه « العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر » ، ويطلق على القسم الأول من هذا الكتاب : مقدمة ابن خلدون . وكانت وفاته سنة ٨٠٨ هـ/١٤٠٦م .

فيقول :

« ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة – صناعة الشعر – وما يريدون بها في إطلاقهم ، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي يُنسج فيه التراكيب ، أو القالب الذي يُفرغ فيه ، ولا يَرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواصّ التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض . فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية ؛ وإنما يَرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظِمة كُلِّيَّةً باعتبار انطباقها على تركيب خاصّ ، وتلك الصور ينزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويُصيِّرها في الخيال كالقالب أو المنوال ، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصّها فيه رصا كما يفعله البنّاء في القالب أو النّسّاج في المنوال ، حتى يتّسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربيّ فيه ؛ فإن لكل فن من الكلام أساليبَ تختصّ به ، وتوجَد فيه على أنحاء مختلفة ، فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله :

يـــا دارَ ميّـةَ بِالعَلْيـــاء فالسّنَــدِ

ويكون باستدعاء الصَّحْبِ للوقوف والسؤال كقوله :

قِفا نَسْأَلِ الدّار التي خفّ أهلُها

أو بِاسْتبكاء الصحب على الطلل كقوله :

قِفا نَبْكِ من ذِكرى حبيبٍ ومَنْزِلِ

أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطبٍ غيرِ معيّن ، كقوله :

أ لـمْ تَسْـألْ فتخبِـرَكَ الرُّســومُ

ومثل تحية الطلول بالأمر لمخاطبٍ غيرِ معيّن بتحيّتها ، كقوله :

حَيِّ الديارَ بجانِبِ الغزَلِ

أو بالدُّعاء لها بالسُّقْيا ، كقوله :

أسْقى طلولَهُمُ أجشُّ هَزيمُ وغدَتْ عليهِمْ نَضرَةٌ وَنَعيمُ

أو سؤاله السُّقيا لها من البَرق ، كقوله :

يا بَرْقُ طالِعْ منزلاً بِالأبْرَقِ وَاحْدُ السَّحابَ لها حُداءَ الأيْنُقِ

أو مثل التَّفجُّع في الجزع باستدعاء البكاء ، كقوله :

كَذا فَلْيَجِلَّ الخَطبُ وَلْيَفْدِحِ الأمرُ وليسَ لِعَيْنٍ لم يَفِضْ ماؤها عُذْرُ

أو باستعظام الحادث ، كقوله :

أ رَأيتَ مَنْ حَمَلوا عَلى الأعوادِ

أو بالتَّسجيل على الأكوان بالمصيبة لفقده ، كقوله :

منابِتُ العُشْبِ لا حامٍ ولا راعٍ مضى الرَّدى بطويلِ الرُّمح والباعِ

أو بالإنكار على مَنْ لم يتفجع له من الجمادات ، كقول الخارجية :

أ يا شجرَ الخابورِ ما لكَ مورقاً كأنَّكَ لم تجْزَعْ عَلى ابنِ طَريفِ

أو بتهنئة فريقه بالراحة من ثِقَل وطأته ، كقوله :

ألقى الرِّماحَ ربيعةُ بنُ نزارٍ أودى الردى بِفريقِكَ المغوارِ[1]».

ومن الواضح مما كتبه ابن خلدون هنا أنه كانت لديه فكرة مفصَّلة عن مفهوم الأسلوب عند المشرقيين من العرب ، كما كانت لديه فكرة واضحة عمّا

(١) مقدمة ابن خلدون . بيروت ، دار العودة ، ص ٤٧٤ .

كتبه حازم القرطاجنيّ في هذا المجال ؛ بل إنه كثيراً ما يستشهد بأمثلته ويُردِّد أقواله بنصها .

ولنا على كلام ابن خلدون عدةُ ملاحظات :

أولها – أنه أعطى للأسلوب مفهوما ذهنيا خالصاً باعتباره صورة تملأ النفس وتطبع الذوق ، وقد أرجع تكوين هذه الصورة إلى ما يستمده الأديب من ذخيرته اللغوية على الوضع الذي رسمته قواعد النحو والصرف والبلاغة والعروض . وهذا يؤكد وحدة النظام اللغوي واتّصاله ، فنحن عندما نتحدث عن النظام النحويّ لا نقصد مطلقاً إلى القول بأنه نظام منفصل مستقلّ ، وكذلك الأمر بالنسبة للنِّظام الصرفيّ ، وبالنسبة للتركيب البلاغيّ ؛ فالقواعد والقوانين التي توصّل إليها الباحثون في مجال هذه الدراسات تَصِل ما بين أصوات اللغة ومفرداتها ، وهذه المفردات وتركيب الجملة ، ثم تركيب القطعة الأدبية مكتملة ، فعلى حين يمكننا القول إن الصرف يبحث الهيكل أو البناء الداخليّ للمفردات – فإن علم النحو يبحث في علاقات المفردات بعضها ببعض في الجمل المختلفة ، وعلوم البلاغة تبحث في إفادة كمال المعنى الذي هو من خواصّ التركيب . وكلُّ علم من هذه العلوم يرفِد الآخر ، ويتصل به اتصالاً وثيقاً ؛ لأن البِنْية الداخلية للكلمة تؤثِّر على علاقاتها مع الكلمات الأخرى في الجملة الواحدة ، ثم القطعة الكاملة .

ثانيها – أن الأسلوب بهذا التّصوُّر أصبح أمراً افتراضيا لا يأخذ شكله المتجسِّد إلا بتمام التركيب اللغويّ . وابن خلدون بهذا يربط بين الأسلوب والقدرة اللغوية ، ونعني بها تلك القدرة التي تتكوّن لدى كل فرد من أفراد مجتمع معيّن ، والتي تمكّنه من التعبير عما يريد بِجُمَل جديدة . أي تلك التي تمكّنه من تكوين ما يريد من الجُمل الجديدة في المناسبات المختلفة . ويُسمّي تشومسكي هذه المَلَكة « المعرفة اللغوية » ويعتقد بأن أهم مقومات هذه القدرة

هي معرفة الفرد بالقواعد الصرفية والنحوية التي تربط المفرداتِ بعضَها ببعض في الجملة ، بالإضافة إلى معرفة مجموعة أخرى من القواعد تعمل على البنْية العميقة للجملة ، وهي البنية التي تحمل المعاني – فتحولّها إلى الشكل الخارجيّ الذي يعبر عنه ، بالأصوات .[1]

ثالثها – أن الأسلوب عند ابن خلدون أصبح يأخذ شكل الظاهرة الاجتماعية الموحَّدة ، التي يمكن عن طريق دراسة النماذج الكلامية الصادرة عن أفراد مجتمعٍ هذه الظاهرة – الاهتداءُ إلى العوامل المشتركة التي تساعد على تصوُّر شكل أمثلَ أو نموذج مثاليٍّ يوجِّه كلام الأفراد ، الذي يحاول هؤلاء الأفراد أن يظلّوا ضِمن ضوابطه اللغوية أو السلوكية ؛ لكي يكونوا مفهومين مِن سواهم . وهذا ما حاول ابن خلدون أن يوضحه في قوله : « وأمثالُ ذلك كثير في سائر فنون الكلام ومذاهبه ، وتنتظم التراكيب فيه بالجُمل وغير الجُمل ، إنشائية وخبرية ، اسمية وفعلية ، متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة ، على ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي في مكان كل كلمة من الأخرى ، يعرفك فيه ما تستفيده بالارتياض في أشعار العرب من القالب الكليّ المجرد في الذهن من التّراكيب المعينة التي ينطبق ذلك القالب على جميعها ، فإن مؤلف الكلام هو كالبَنّاء أو النّساج ، والصورة الذهنية المنطبِقة كالقالب الذي يبني فيه أو المنوال الذي ينسج عليه ، فإن خرج عن القالب في بنائه أو عن المنوال في نسجه كان فاسداً ... وهذه الأساليب التي نحن نقرّرها ليست من القياس في شيء ؛ إنما هي هيئة تَرسُخ في النفس من تَتبُّع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تَستْحكم صورتُها، فيستفيد بها العملَ على مثالها والاحتذاءَ بها في كل تركيب .»[2]

---

(١) نايف خرما : أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة . الكويت – « عالم المعرفة » سبتمبر سنة ١٩٧٨ ، ص ١١٥ ، ١١٦ .

(٢) مقدمة ابن خلدون ، ص ٤٧٤ ، ٤٧٥ .

رابعها – أن ابن خلدون قد ربط بين الفن – أو النوع الأدبيّ – والأسلوب أو الأساليب ، ملاحظًا الفروقَ اللفظية والمعنوية بين المنظوم والمنثور ، ثم ربَط هذه الفروق بخصائصَ تعود إلى علوم النحو والصرف والعروض والبلاغة ، فنراه يتحدّث عن انقسام الكلام إلى فنّي النظم والنثر فيقول :

« وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع ، والتزام التّقفية ، وتقديم النّسيب بين يدي الأغراض . وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه ولم يفترقا إلا في الوزن . واستمر المتأخرون من الكتّاب على هذه الطريقة ، واستعملوها في المخاطبات السُّلطانية ، وقصَروا الاستعمال في المنثور كله على هذا الفن الذي ارتضَوه ، وخلطوا الأساليب فيه ، وهجروا المرسَل وتناسَوه ، وخصوصاً أهل المشرق . وصارت المخاطبات السلطانية لهذا العهد عند الكتّاب الغُفل جاريةً على هذا الأسلوب الذي أشرنا إليه ، وهو غير صواب من جهة البلاغة ، كما يلاحظ من تطبيق الكلام على مقتضى الحال من أحوال المخاطِب والمخاطب . وهذا الفنُّ المنثور المقفّى أدخل المتأخرون فيه أساليب الشعر ؛ فوجب أن تُنَزّه المخاطبات السُّلطانية عنه ؛ إذ أساليب الشعر تناسبها اللوذعيّة ، وخَلْط الجد بالهزل ، والإطناب في الأوصاف ، وضرب الأمثال ، وكثرة التشبيهات والاستعارات ، حيث لا تدعو ضرورة إلى ذلك في الخطاب ... والمقامات مختلفة ولكلٍّ مقام أسلوبٌ يخصُّه من إطناب أو إيجاز أو حذف أو إثبات أو تصريح أو إشارة وكناية واستعارة .» [١]

فابن خلدون في هذا النص يوضّح مفهوم الأسلوب من خلال نوعين من الفنون الأدبية هما الشعر والنثر ، ويقدّم لنا تفرقة بينهما معتمداً على خصائص كلّ نوع ، من حيث التّشكيل اللغويّ والبناء العروضيّ . كما أنه ربط الأسلوب بعنصرين مهمّين : المخاطِب والمخاطَب ، ومقتضى الحال الذي

(١) مقدمة ابن خلدون ، ص ٤٧٠ .

يتصل بهما : من إطناب أو إيجاز أو حذف أو إثبات أو تصريح أو إشارة وكناية واستعارة ، وكلها أمور تختصّ بطريقة أداء المعنى على حسب مقتضى الحال ؛ وبهذا لا يمكن القول بأن الرجل تَرَكَ العلاقة بين الأسلوب والتراكيب اللغوية التي تُدْرَس في علوم النحو والمعاني والبيان والعروض مُبْهمَةً مغمورة ؛ بل الذي نعتقده أن ابن خلدون قد أكد صلة الأسلوب بالسّياق اللغويّ وما يرتبط به من عُنصري المتكلّم والمتكلّم ، وذلك كله يعتبر إضافة حقيقية إلى ما قدّمه حازم القرطاجنيّ في هذا المجال .

الفصل الثالث

فلسفة النّحو

لقد ظهرت دوافع كثيرة وجّهتِ الدراسات إلى الناحية اللغوية : من هذه الدوافع ما هو دينيٌّ ، وما هو قوميٌّ ، ومنها دوافع اجتماعية وسياسية . ويهمّنا هنا أن نعرض لما تبلور عن هذه الدوافع من ظهور فلسفة نحويّة ، وخاصة في القرن الرابع الهجريّ . وقد شارك النحاة مشاركة إيجابية في دفع هذه الفلسفة إلى أن تحتلّ مكان الصدارة بين الدراسات النقدية والأدبية ، ولا شك في أن استطلاع سمات وملامح هذه الفلسفة النحوية يُعدُّ من أهم مجالات الدراسة العربية .

ومن خلال تتبّعنا لاتجاه النحاة يتضح لنا أن المتقدمين ميّزوا بين مستويَيْن للدراسة النحوية : يتمثل المستوى الأول في رَصْد الصواب والخطأ في الأداء ، أما المستوى الثاني فيتجاوز هذا المجال إلى ناحية الجمال والإبداع . ولم يكن المستوى الأول إلا تلك القواعدَ المجرّدة التي استند فيها النحويون إلى كلام العرب الفصيح المنقول نقلاً صحيحاً يبلغ حد الكثرة ، ثم القياس ، أي قياسُ ما لم يُنقل على ما نُقل إذا كان يسير في مساره . وهذا يدلُّ على أن منطلق النحاة في تقعيدهم كان استقراءَ كلام العرب الفصيح ، وهي خطوة تعتمد بالدرجة الأولى على النقل والاستقراء ، والكشف عن طبيعة ما سمعوه ، وملاحظة ما فيه من أوجه الاتفاق أو الاختلاف ، فإذا انتهى النحويٌّ من هذه الخطوة انتقل إلى خطوة أخرى محاولاً فيها تحديدَ القضايا النحوية ، واستخراجَ المعقول من المحسوس .

أما المستوى الثاني فكان يتمثل في العلاقات المتنوِّعة بين الكلمات ثم بين الجمل ؛ فاللغة العربية ذات سمات وخصائص اهتم لها النحويون القدامى أمثال سيبويه وغيره ، كما اهتمّوا بالتراكيب ، وأدركوا أن الخبرة بتراكيب اللغة هي في الوقت ذاته خبرةٌ بالأغراض التي تعبر عنها ، أو بعبارة أخرى أدرك النحاة أن هناك ارتباطاً قويا بين ما يُسمى بالتراكيب وما يُسمى بالمعاني أو الأفكار ، فالعلاقة بين الفكر واللغة شغلتْ من بعض الوجوه هؤلاء النحاة .

لقد كان النحو يرتبط في دراسته بِحَدٍّ أدنى يتمثَّل في الصوت المفرَد ، وحدٍّ أعلى يتمثّل في الجملة أو ما هو في حكم الجملة ، ولا يتعدّى النحويُّ هذا المستوى من الدراسة من حيث الاهتمام بالتركيب الكليِّ للأسلوب ، ولا الأفكار ؛ وإنما ترك ذلك كله لفروع أخرى من الدراسة كالبلاغة ، فلما اتَّجهتِ الدراسات النحوية إلى القرآن لضبط نَصِّه لم يكن هذا المستوى كافياً لإبراز نواحي الإعجاز فيه ؛ ممّا هيأ لبعض النحاة أن يقوموا بدور هامٍّ في بيان هذا الإعجاز من خلال توجيه الدراسة النحوية إلى نواحٍ جماليّة تركيبيّة ، عن طريقها تبرُز ملامح الإعجاز القرآني برصد العلاقات التركيبية في الآيات ونَسَقها المعنويّ ، وهي أمور لا عهد للنحو التَّقْعيديِّ بها .

ينضاف إلى ذلك تلك الترجمات التي وجِدَت بين الأيادي نقلاً عن الفارسية أو اليونانية ، وقد كان لهذه الترجمات أهميتها الخاصة لدى مَنْ شغلتهم قضايا المنطق والكلام ، وبالطبع لدى مَنِ اهتمّوا بقضية الإعجاز . وكان هذا الاهتمام مثيراً لكثير من الشكوك حول دقة هذه الترجمات وكمال أدائها للمعنى الذي نُقِلت عنه ، ذلك أن تصوُّرهم للترجمة كان قائماً على أساس أنها تمثِّل حركة متَّصلة بين لغات ذات تراكيبَ وأنماطٍ ذهنية مختلفة ، ومن أجل ذلك جوَّزوا أن يتعرض المعنى الذي تحتويه للتغيير أحيانًا ، والنقص أحيانا أخرى ، عندما يعمد المترجم إلى أن يقدِّم أو يؤخِّر ، أو يضع الخاصَّ

موضع العام ، أو العام موضع الخاص ، باعتبار أن كل لغة توشك أن تكون بِناء أو نظاماً متميزاً بسماته وخصائصه . ويمكن تبين دور الترجمة في النحو وفلسفته من خلال هذه المناظرة التي جرَتْ بين أبي سعيد السّيرافيّ ومتّى بن يونس في مجلس الوزير الفَضْل بن الفُرات ، وموضوع المناظرة : أن المنطق هو المعيار الذي يُقاس به الكلام وتوزن به المعاني ، فهذا ما يدّعيه متّى وينقضه عليه السيرافيٌّ : « قال أبو سعيد : ... إذا كانت الأغراض المعقولة والمعاني المدرَكة لا يوصل إليها إلا باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف ، أ فليس قد لزمتْ الحاجة إلى معرفة اللغة ؟ قال متّى : نعم . قال : أخطأت . قل في هذا الموضع: بلى ، قال متّى : بلى . أنا أقلدك في مثل هذا ... قال أبو سعيد : وإن لم يكن لك بُدٌّ من قليل هذه اللغة من أجل الترجمة فلا بد لك من كثيرها من أجل تحقيق التّرجمة ، واجتلاب الثقة ، والتّوقي من الخلة اللاحقة لك .

« وكذلك أنت محتاج بعد هذا إلى حركات الأسماء والأفعال والحروف ؛ فإن الخطأ والتّحريف في الحركات كالخطأ والتحريف في المتحرّكات ، وهذا بابٌ أنت وأصحابك ورهطك عنه في غفلة .» [1]

وقد أكد عبد القاهر في بعض مباحثه تخوُّفه من عدم الدقة في بعض التّرجمات ، وخاصة حديثه عن الاستعارة وترجمتها من لغة إلى لغة أخرى « ولو أن مترجماً ترجم قوله :

« « وإلا النّعام وجِفانه » ففسّر الجفان باللفظ المشترَك الذي هو كالأولاد والصّغار ؛ لأنه لا يجد في اللغة التي بها يترجم لفظاً خاصا – لكان مصيباً ومؤدياً للكلام كما هو . ولو أنه ترجم قولنا : رأيت أسداً ، يريد رجلاً شجاعاً ، فذكر ما معناه معنى قولك « شجاعاً شديداً » وترك أن يذكر الاسم الخاصّ في تلك اللغة بالأسد على هذه الصورة – م يكن مترجِماً للكلام بل كان

(١) كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، ص ١٧٨ .

مستأنِفاً من عند نفسه كلاماً .»[١]

وهكذا نلحظ أن الفلسفة اللغوية إنما نشأت في ظلال البحث عن الصواب والخطأ في الأداء ، ثم نمَتْ هذه المباحث بشكل مقتضَب أحياناً ، وبشكل موسَّع أحياناً أخرى ، محاولة إعطاء دراسة بِنْيَة التركيب في اللغة العربية أهميتَه الخاصة ، بعد أن مرّت هذه اللغة بأطوار نحوية استوعبت فيها بعضَ الثقافات الوافدة ، وخاصة في مجال المنطق وعلم الكلام ، التي من جرائها قام النحاة في وجه هؤلاء المناطقة مؤكدين أن صناعتهم هي البحث عن المعنى بالدرجة الأولى ، وليس الأمر مقصوراً على مجرد الاشتغال بتغيُّر أواخر الكلمات .

لقد أدرك النحاة أن صناعة البحث عن المعنى ومفرداتِ اللغة أمران متلازمان ، كما أدركوا أهمية التّمييز بين الأغراض التي تعيش في داخل النظام اللغويّ ، فنجد أحمد بنَ فارس المتوفّى سنة ٣٩٥ هـ/١٠٠٤م ، في كتابه « الصّاحبيّ » يعقد فصلاً سمّاه « معاني الكلام »[٢] وقد جعل هذه المعاني عشرة ، هي : الخبر والاستخبار والأمر والنهي والدعاء والطلب والعرض والتّحضيض والتّمنّي والتّعجُّب ، ثم تحدث عن خروج كل نوع من هذه الأنواع إلى دَلالات أخرى ، فالخبر مثلا يخرج إلى التعجب والتمني والإنكار والنفي والأمر والنهي والتعظيم والدعاء ، وهي مسائل تقوم على أن التركيب النحويّ يؤدي إلى معانٍ تأتيه من صيغة هذا التركيب وطبيعته .

فالنِّظام الفكريُّ للغة أصبح ذا مكانة خاصة عند النحاة على مستوى المفرد أو مستوى الجملة ، وكلُّ تغيُّر أو تبدُّل في تركيب الجملة إنما يرجع إلى المعنى ومتطلَّباته ، أو بمعنى آخر فإن المعنى هو الذي يتطلَّب هذا التغيُّر والتبدُّل، وما المعنى عندهم إلا أنه علاقة بين الرَّمز والمدلول ، وهذه العلاقة قد تكون

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٢) أبو الحسين أحمد بن فارس : الصاحبيّ ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، مطبعة عيسى الحلبي ، ١٩٧٧ . ص ٢٨٩-٣٠٤ .

طبيعيَّة بعيدة عن المنطق والعُرف كإدراك جَرْس الكلمات والوزن والقافية ، وقد تكون العلاقة عُرْفية كالعلاقة القائمة بين الألفاظ ومدلولاتها في المعاجم ، وقد تكون منطقية كالعلاقات النَّحوية الخالصة كالفاعلية والمفعولية والخبر والإنشاء . وكلُّها علاقات أخذت حقَّها من البحث النظريّ والتَّطبيقيّ .

لقد خرج نفر من النحاة من دائرة الخطأ والصواب إلى النَّسَق والتركيب ؛ فليس الأمر مجرد وضع ألفاظ بإزاء معانٍ فحسب ، وإنما الأمر يتخطَّى كل ذلك إلى عملية التركيب على حسب مقتضيات المعاني التي يريد أن يعبر عنها الأديب ، فنجد أبا سعيد السِّيرافيّ يقول : « إن معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته ، وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها ، وبين تأليف الكلام بالتَّقديم والتأخير ، وتوخّي الصواب في ذلك ، وتجنُّب الخطأ من ذلك . وإن زاغ شيء عن هذا النعت فإنه لا يخلو من أن يكون سائغاً بالاستعمال النادر ، والتأويل البعيد ، أو مردوداً لخروجه عن عادة القوم الجارية على فطرتهم .»[1]

فمهمة النحو عند الرجل تشمل تفسير سلامة الألفاظ في السَّكنات والحركات ، وسلامته داخل الإطار العام الذى نسلكه فيه حين نُركِّبه مع غيره، والذي يتوقف على عملياتٍ إبداعية كالتقديم والتأخير .

فالنحو أصبح سرَّ صناعة العربية ، فهو رابطُ الصِّيَغ الذهنية ، وهو الذي يساعد اللغة على تخطِّي كلِّ الصعاب وصولاً إلى عملية الإبداع . لقد أصبح النحو في كثير من مباحثه يستهدف تحليل علاقة الألفاظ المستقلة بالمعاني ، ثم يستهدف تبعاً لذلك طبيعة الوحدات الكلية وعلاقاتها التَّجاوريَّة التي يُبدعها النحو ، أو لِنَقُلْ إنها هي التي تُبدِع النَّحو الخاصَّ بها .

وقد ورث عبد القاهر الجرجانيُّ هذه محاولاتِ السابقة عليه في مجال

(١) مصطفى مندور : اللغة بين العقل والمغامرة . الإسكندرية ، منشأة المعارف . ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

النحو ودراسته ، واستوعبها في تفهُّم ، ثم قدَّم كتابيه : « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » . والأول منهما يمكن اعتباره أهمَّ كتاب في العربية تناول دراسة التَّراكيب اللغوية ، حيث حاول فيه مؤلفه أن يكون منطلقه المستوى الثاني للنحو ، أي مستوى الأداء الجماليّ في العبارة ، وليس مستوى الصواب والخطأ فيها « فإن قلتَ : أ فليس هو كلاماً قد اطَّرد على الصواب ، وسَلِم من العيب ؟ أ فما يكون في كثرة الصواب فضيلة ؟

« قيل : أما والصواب كما ترى فلا ؛ لأنا لسنا في ذكر تقويم اللسان ، والتحرُّز عن اللحن وزَيْغ الإعراب ، فنعتدُّ بمثل هذا الصواب ؛ وإنما نحن في أمور تُدرَك بالفِكَر اللطيفة ، ودقائقَ يوصَل إليها بثاقب الفهم .» [1]

وقد وجد عبد القاهر الإمكانات النحوية قائمة في تركيب الجملة وبنيتها الداخلية ، فقاده ذلك إلى فكرة النَّظم – والأسلوب ضَرْبٌ فيه – [2] وهي فكرة قوية الصِّلة بالإمكانات النحوية ، من حيث كانت هذه الإمكانات ذات فعالية خطيرة في أنساق اللغة وأساليبها ، بحيث يمكن القول : إنها العنصر الأساسيُّ في تشكيل الأداء في الشعر ، وتشكيل الأداء في النثر ، كما أنها المدخل الحقيقيُّ لإدراك الإعجاز القرآنيّ . وهذه الإمكانات ليست وقفاً على تغيُّر أواخر الكلم بالإعراب ؛ ذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم وليس هو ممّا يُستنبط بالفِكْر ويستعان عليه بالرَّويَّة ، فليس أحدهم بأن إعراب الفاعل الرفع ، أو المفعول النَّصب ، والمضاف إليه الجر – بأعلم من غيره [3] ؛ وإنما هذه الإمكانات تتمثَّل في العلم بما يوجب الفاعلية للشيء إذا كان إيجابها من طريق المجاز مثلا ، وأشباه ذلك من التراكيب التي ليست علماً بالإعراب ، ولكن بالوصف الموجب للإعراب . [4] وهي أمور تمثل مدخلاً لفهم نظام كلِّ

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ١٣٠ . (٢) المرجع السابق ، ص ٤١٨ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٣٦٢ . (٤) المرجع السابق ، ص ٣٦٢ ، ٣٦٣ .

أسلوب باعتبار هذا الأسلوب – أو هذا النظم – له نحوه الخاص به ، وعن طريقه يمكن فهمه . وهذا كلام جديد غريب في ميدان النقد القديم خرج به عبد القاهر فأحدث هِزّة في مجال الدراسات النقدية منذ القرن الخامس الهجريّ حتى اليوم ، حيث تلتقي كثيرٌ من مفاهيم الرجل أحدثَ النظريات في دراسة الأسلوب ، « بل هو يلتقي مع أصحّ وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوربا لأيامنا هذه ، وهو مذهب العالم السويسري الثّبت فرديناند دي سوسير .»[1]

ويبدو أن ما قال به الرجل كان غريباً وسط تيّارات كان يعمل بعضُها على التخلّص من وطأة النحو والتّخفف من أثقاله ، فتحمّل مسئولية تصحيح هذا الوهم ؛ مما أتاح لرجل كالزمخشريّ فرصة إعادة النظر في الدراسة البلاغية والنقدية من خلال عمله التّفسيريّ « الكشّاف » بحيث تُدرَس فيه الجملة ثم الأسلوب دراسة لغوية من خلال إظهار الارتباط بين التركيب النحويّ والفكرة السائدة في الأسلوب ؛ لأن عبد القاهر كان يرى أنه من الضروري لدراسة الأدب – والشعر على وجه الخصوص – أن تقوم رابطة بين المعنى والمسائل المتعلقة بنظام التركيب والعبارة على حسب مقتضيات النحو ؛ فهذا المقتضى هو الوسيلة إلى إدراك المعنى من وراء اللفظ ، وتفهُّم الغرض الكامن وراء الشكل « وأما زهدهم في النحو ، واحتقارهم له ، وإصغارهم أمره ، وتهاونهم به – فصنيعهم في ذلك أشنع من صنيعهم في الذي تقدّم ، وأشبه بأن يكون صدا عن كتاب الله وعن معرفة معانيه ؛ ذلك لأنهم لا يجدون بُدا من أن يعترفوا بالحاجة إليه فيه ، إذا كان قد عُلِم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها ، وأن الاغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذي لا يُتَبيّن نقصانُ كلام ورجحانُه حتى يُعرضَ عليه .»[2]

---

(١) محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب . القاهرة ، دار نهضة مصر . ص ٣٣٤ .

(٢) دلائل الإعجاز ، ص ٧٥ .

إن عبد القاهر أدرك أنه من خلال النحو يُمكنه أن يدرك نظام اللغة ، وهو نظام يختلف في تراكيبه من جنس إلى جنس ، فالشعر له نظامه النحويّ الذي تكاد تكون إمكاناته نَسَقاً مغلَقاً على ذاته ، بحيث لا يتداخل هذا النّسق مع غيره من أنساق فنونِ القول ، ويبدو ذلك واضحا من تعليق عبد القاهر على قول البحتريّ :

إذا بَعُدَتْ أَبْلَتْ ، وإن قَرُبَتْ شَفَتْ   فَهِجْرانُها يُبْلي ، ولُقْيانُها يَشفي

« وقد عُلِم أن المعنى : « إذا بَعُدت عنّي أبلتْني ، وإن قربت منّي شفتْني » إلا أنك تجد الشعر يأبى ذكر ذلك ، ويوجب اطِّراحه .»[1] فالحذف والذكر ، والتعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير – كلُّها إمكانات يستعين الشاعر بها في إطار يختصُّ الشعرَ ويكاد ينغلق عليه ، غير أنها إذا استُعمِلت في ألوان أخرى من الأداء الفنيّ فإنها تتميَّز بعطاء آخر متميِّز ومتفرِّد . وقد قدَّم عبد القاهر في دلائله نماذج عديدة لأوجه هذه الاستعمالات في الشعر موضِّحاً خصوصيتها به ، ولم يقف الأمر بالرجل عند هذا الحد بل يكاد يقرر أن لكل شاعر خصوصيةً نحويةً لها إمكاناتها التي تميزها ، وتجعل لشعره طبيعة خاصة تميزه عن غيره من الشعراء حتى لو تشابهت المعاني وتقاربت الأفكار ، فنجده يتحدث عن نَقْل المعنى من شاعر إلى شاعر عارضاً لكثير من الأبيات المتشابهة ، معلّقاً عليها ، مؤكداً أن لكل شاعر نَسقاً تركيبيا متميّزاً ، كالخاتَم والخاتَم ، والسِّوار والسِّوار ، وسائر أصناف الحَلْي التي نتصوَّر تشابهها ؛ ولكنها في الحقيقة متباينة تبايُناً يطبعها بمقدرة صانعها ومهارته « فانْظرِ الآن نظر مَنْ نَفى الغفلة عن نفسه – فإنك ترى عياناً أن للمعنى في كل واحد من البيتين من جميع ذلك صورةً وصفةً غيرَ صورته وصفته في البيت الآخر ، وأن العلماء لم يريدوا حيث قالوا : إن المعنى في هذا هو المعنى في ذاك : أن الذى تَعْقِل من هذا لا

(١) المرجع السابق ، ص ١٨٣ .

يخالف الذي تعقل من ذاك ، وأن المعنى عائد عليك في البيت الثاني على هيئته وصفته التي كان عليها في البيت الأول ، وأن لا فرق ولا فضل ولا تباين بوجه من الوجوه ، وأن حكم البيتين مثلا حكمُ الاسمين قد وضعا في اللغة لشيء واحد كالليث والأسد ؛ ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء في الشيئين يجمعهما جنسٌ واحد ، ثم يفترقان بخواصٍّ ومزايا وصفات ، كالخاتم والخاتم ، والشّنْف والشّنْف ، والسِّوار والسِّوار ، وسائر أصناف الحَلْي التي يجمعها جنس واحد ، ثم يكون بينها الاختلاف الشديد في الصفة والعمل .»[1]

وما دام الأمر كذلك فإن المقارنة بين قول وقول ، وتركيب وتركيب إنما تكون بما بينهما من فروق في نظم الكلام على حسب مقتضى النحو ؛ ومن هنا لا يمكن لشاعر أن يأخذ بيتاً من الشعر أو فصلاً من النثر فيؤديه بعينه ، وعلى خصوصيّته وصنعته بعبارة أخرى ؛ بل إننا سوف نجد أنفسنا أمام صياغة جديدة لها مدلول جديد « ولا يغرنّك قول الناس : قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأدّاه على وجهه – فإنه تسامح منهم ، والمراد أنه أدى الغرض ، فأما أن يؤدِّيَ المعنى بعينه ، على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول حتى لا تَعقِل ههنا إلا ما عقلته هناك ، وحتى يكون حال الصورتين المشتبِهَتَيْن في عينك كالسِّوارين والشّنْفَيْن – ففي غاية الإحالة ، وظنٌّ يفضي بصاحبه إلى جهالة عظيمة .»[2]

ومن هذا المنطلق – أيضا – يرفض عبد القاهر أن تنصبَّ المقارنات بين العبارات المفردة لتمييز إحداها عن الأخرى دون مراعاة لخصوصية كل عبارة ، وارتباطها بِمُنشِئِها وقدرته الإبداعية في النحو ؛ لأن بين كل عبارتين مفارقةً مستمرة ترجع إلى خصوصية الإمكانات النحوية التي استُعْمِلت في الأداء

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٣٤٤ ، ٣٤٥ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٦١ .

الفنيّ . وعلى هذا يرفض عبد القاهر المقارنة التي شُغِف بها النقاد القدامى بين قوله تعالى : ﴿ وَلَكُمْ في القِصاص حَياةٌ ﴾ وقول الناس « قَتْلُ البعض إحياءٌ للجَميع » « فإنه وإن جرت عادة الناس بأن يقولوا في مثل هذا ؛ إنهما عبارتان مُعبِّرُهما واحد ، فليس هذا القول قولاً يمكن الأخذ بظاهره ، أو يقع لعاقل شكٌّ أن ليس المفهوم من أحد الكلامين المفهومَ من الآخر .»(١)

والنحو بإمكاناته الواسعة المتجدِّدة هو الذي أعطى كل أسلوب خصوصيته التي تربطه بناظمه ، ذلك أن الألفاظ في ذاتها لا تختصُّ بواحد دون آخر ؛ وإنما تأتي هذه الخصوصية إذا توخّى فيها النظمَ بمعنى التّركيب النحويّ .(٢)

والقرآن جنس فريد في بابه له خصوصيتُه – أيضا – في استخدام التراكيب المستحدثة ، التي استمدَّت كيانها من إمكانات النحو بشكل متفرِّد ؛ فاكتسب بذلك طبيعتَه المعجزة دون أية خاصية أخرى . فالإبداع النحويُّ في القرآن ه مناط الفضيلة ومجال الإعجاز « فإذا بطل أن يكون الوصف الذي أعجزهم من القرآن في شيء مما عدَدناه ... لم يبق إلا أن يكون في النظم والتأليف ، لأنه ليس من بعد ما أبطلنا أن يكون فيه إلا النَّظم ، وإذا ثبت أنه في النظ والتأليف ، وكنا قد علمنا أن ليس النَّظم شيئاً غيرَ توخّي معاني النحو وأحكاه فيما بين الكلم ، وأنا إنْ بقينا الدهرَ نجهد أفكارنا حتى نعلم للكلِم المفرَدة سِلْكاً ينْظِمها ، وجامعاً يجمع شملها ويؤلّفها ، ويجعل بعضَها بسبب من بعض غير توخّي معاني النحو وأحكامه فيها – طلبنا ما كلٌّ محالٍ دونه .»(٣) بل إن عبد القاهر يرى أن القرآن استحدث لنفسه نحواً خاصا به ، ونَسقاً في الأداء ليس مألوفًا في غيره من الكلام « ومعلوم أن المعول في دليل الإعجاز على النَّظم ، ومعلوم كذلك أن ليس الدليل في المجيء بِنَظْم لم يوجد من قبل فقط ، بل في ذلك مضموماً إلى أن يبين ذلك النظم من سائر ما عُرِف ويُعرف

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٦١ . (٢) المرجع السابق ، ص ٤٢٣ . (٣) المرجع السابق ، ص ٣٦٠ .

من ضروب النظم .»[١]

إن القرآن قد أضاف إمكاناتٍ كبيرةً للنحو بالمفهوم الجماليّ التركيبيّ واستحدث طرقًا فنية للربط بين المفردات وبين الجمل والعبارات ، وخلق دَلالاتٍ متنوعةً تتوافق مع أغراضه وأهدافه ، وهذا يؤكد لنا أمرًا هاما هو أن تركيب الصِّيغ والعبارات شديدُ الالتحام بعملية الإبداع ، فلو نظرنا للغرض أو المعنى دون نظر إلى العلاقات النحوية من حيث فعاليتها في تلك الأغراض – فإننا نبتعد عن الإدراك الحقيقي لعملية الإبداع ، إن هذه العلاقات القائمة في التراكيب تخلقها أدواتٌ نحوية مألوفة ، ولكن باستعمالها في كل جنس أدبيٍّ تقدم عطاء فنيا جديدًا ، وتُثري العمل الأدبيَّ بمفاهيمَ ودَلالات لا تُكتسب إلا عن طريق إمكانات النحو ؛ فهو الطريق الأمثل لدراسة المستويات اللغوية المختلفة ، فالنحو ليس عنصرًا هامشيا أو جانبًا ركنيا في العملية الإبداعية ؛ بل هو لُحمَةَ هذه العملية وسَداها في الشعر والنثر ، وهو الذى يُظهر الشكل أو الاسلوب مغلّفًا بروح الأديب الذي أنتجه ، ولا يجوز الحكم على الأثر الأدبيِّ دون العودة إلى الأداة الفعّالة « النحو » التي أخرجته إلى حيِّز الوجود .

حقيقة إن كثيرًا من اللغويين قاموا في هذا المجال بعملية تجريدٍ دون أن يفيدوا الإفادة الكاملة من نتائج هذا التَّجريد ؛ ولكن عبد القاهر استطاع بمقدرته اللغوية أن يستفيد من هذه التجريدات التي قدَّمها غيره متحريًا كثيرًا من النماذج السائدة والمسيطرة في عصره وقبل عصره ، وعزل منها العناصر الفرديّة والخاصّة ، وأولاها جُلَّ اهتمامه ، ثم انطلق منها إلى السِّمات الجامعة والشاملة التي تحدِّد الصفات والعناصر المكونة لبنائية الصياغة في الكلام الأدبي.

---

(١) الرسالة الشافية ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، ص ١٣٣ .

الفصل الرابع

النّظم بين النّحو والبلاغة

كان عبد القاهر الجرجانيّ نحويا ، وكان الارتباط القويّ بين النحو واللغة – التي تتكون من مجموعة ألفاظ – من الأسباب التي دعت إلى اتّهام النحو باللفظية ، حيث أغفل أصحاب هذه التهمة القيمة النحوية في أداء المعنى ، ومساعدة اللغة على الإفصاح عن دلالاتها بوجه دقيق منظّم ، وقد انتفع عبد القاهر في نظرية النظم بما تراءى له من صلة المنطق باللغة من ناحية ، ومن صلة النحو بالمنطق من حيث كونه منطقاً خاصا باللغة من ناحية أخرى ، واستغلّ الرجل ذلك إلى أقصى حدٍّ في بيان وضع اللفظ وقيمته بالنسبة إلى المعنى . وإذا كانت وحدات اللغة هي الألفاظ ، وإعمال النحو يخلق من هذه الألفاظ تراكيب متجدِّدة – فإن عبد القاهر يستطيع بمقدرته النحوية والبلاغيا أن يقدم أطراف نظريته في النظم ؛ فهو يرى أن الألفاظ ليست إلا رموزاً للمعاني المقررة ، والإنسان يعرف مدلول اللفظ المفرد أولاً ، ثم يعرف هذا اللفظ الذي يدل عليه ثانياً ، فالألفاظ سِمات لمعانيها ، ولا يُتصوَّر أن تسبق الألفاظ معانيها فذلك ضَرْب من المحال « وهل كانت الألفاظ إلا من أجل معانيها ؟ وهل هي إلا خَدَم لها ؟ ومُصرَّفة على حكمها ؟ أ و ليست هي سماتٍ لها ، وأوضاعاً قد وضِعَت لتدلّ عليها ؟ فكيف يُتَصوَّر أن تسبق المعاني وأن تتقدمها في تصوُّر النفس ؟ وإن جاز ذلك جاز أن تكون أسامي الأشياء قد وضِعَت قبل أن عُرِفت الأشياء ، وقبل أن كانت ، وما أدري ما أقول في شيء

يجر الذاهبين إليه إلى أشباه هذا من فنون المحال ، ورديء الأحوال .»[١]

وإذا كانت الألفاظ لم توضع لتُعرف معانيها في أنفسها ، فمعنى ذلك أن الفكر لا يتعلّق بمعاني الألفاظ في أنفسها ، فما هي علاقة الفكر باللغة إذًا ؟ في رأي عبد القاهر أن الفكر لا يتعلق إلا بما بين المعاني من علاقات ، ثم إن هذه العلاقات ليست إلا معاني النحو « فلا يقوم في وهم ، ولا يصح في عقل أن يتفكر متفكّرٌ في معنى فعل من غير أن يريد إعماله في اسم ، ولا أن يتفكر في معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه وجعله فاعِلاً له أو مفعولاً ، أو يريد منه حكماً سوى ذلك من الأحكام ، مثل : أن يريد جعله مبتدأ أو خبراً أو صفة أو حالاً أو ما شاكل ذلك .

« وإن أردت أن ترى ذلك عياناً فاعمد إلى أي كلام شئت ، وأزل أجزاءه عن مواضعها ، وضَعْها وضعاً يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو فيها ، فقل في :

قِفا نَبْكِ من ذِكرى حَبيبٍ ومنْزِلِ

مِن نَبْكِ قِفا حبيبٍ ذِكرى مَنْزِل : ثم انظر هل يتعلّق منك فكر بمعنى كلمة منها ؟»[٢] إن الفكر لا يتعلق إلا إذا توخّينا إمكانات النحو في تركيب البيت . وهو ما صنعه امرؤ القيس مِنْ كون « نبك » جوابًا للأمر ، وكون « من » مُعدِّية إلى « ذكرى » وكون « ذكرى » مضافةً إلى « حبيب » وكون « منزل » معطوفًا على « حبيب » .[٣]

وجملة الأمر : ألا يكون هناك إبداع في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصنعة ، وإن لم يُقدّم ما قُدّم ، ولم يُؤخّر ما أخّر ، وبُدئ بالذي ثُنّي به أو ثُنّي بالذي ثُلّث به — لم تحصل الصورة الأدبية .[٤]

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٣٧٩ . (٢) المرجع السابق ، ص ٣٧٤ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٣٤٠ . (٤) المرجع السابق ، ص ٣٤٠ .

ولنأخذ بيت بَشّار :

كأنَّ مُثارَ النَّقع فَوقَ رُءوسنا وأسْيافَنا لَيْلٌ تَهاوى كَواكِبُهْ

وانظر هل يُتصوَّر أن يكون بَشّار قد أخطر معاني هذه الكلِم بباله أفراداً عارية من معاني النحو التي تراها فيها ، وأن يكون قد وقع « كأنَّ » في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء ، وأن يكون فَكَّر في « مُثار النَّقع » من غير أن يكون أراد إضافة الأولُ إلى الثاني ، وفكّر في « فوق رءوسنا » من غير أن يكون قد أراد أن يضيف « فوق » إلى الرءوس ، وفي الأسياف من دون أن يكون أراد عطفَها بالواو على « مُثار » وفي الواو من دون أن يكون أراد العطف بها ، وأن يكون كذلك فكّر في « الليل » من دون أن يكون خبراً لكأنّ ، وفي « تهاوى كواكبُه » من دون أن يكون أراد أن يجعل تهاوى فعلاً للكواكب ، ثم يجعل الجملة صفة لِلّيل لِيُتمّ الذي أراد من التشبيه ؟ أم لم تخطر هذه الأشياء بباله إلا مُراداً فيها هذه الأحكام والمعاني التي تراها فيها ؟ [1]

وعلى هذا لا يمكن أن نتصوّر وقوع قصد إلى معنى كلمة من دون أن نريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى ، والهدفُ من وراء القصد إعلامُ السامع شيئاً يجهله ، ومن البديهيّ أننا لا نقصد إعلام السامع معاني الكلمة المفردة التي نكلّمه بها ، فلا نقول خرج زيد : لِنُعلمه معنى خرج في اللغة ، ومعنى زيد ، كيف ومحالٌ أن تكلمه بألفاظ لا يعرف هو معانيها كما تعرف ؟ ولهذا لم يكن الفعل وحده من دون الاسم ولا الاسمُ وحده من دون اسم آخر أو فعل كلاماً ، وكنتَ لو قلت « خرج » ولم تأتِ باسم ، ولا قدَّرتَ فيه ضمير الشيء ، أو قلتَ : زيد : ولم تأتِ بفعل ولا اسم آخر ولم تضمره في نفسك — كان ذلك وصوتاً تُصوّته سواء . [2]

فالتركيب النحويُّ عند عبد القاهر يمثل نظاماً فنيا متكاملاً ، والنحو

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٣٧٥ . (٢) المرجع السابق ، ص ٣٧٥ ، ٣٧٦ .

بإمكاناته الواسعة هو الذي يقدِّم للمبدع احتمالاتِ الأوضاع الكلامية ، التي ترتبط بعضها ببعض في وحدة من المعاني والأفكار ، لا تتمثَّل إلا في الذهن ، والتي نلمسها مجسَّدة في شكل أصواتٍ لفظية . والألفاظ على هذا ليست سوى نظام إشاريٍّ ، فكل حكم يجب في العقل وجوباً حتى لا يجوز خِلافه فإضافته إلى دَلالة اللغة وجعلُه مشروطاً فيها محال ؛ لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسِّمات ، ولا معنى للعلامة والسِّمة حتى يحتمل الشيء ما جُعِلت العلامة دليلاً عليه وخلافه . "[1] وإذا أردنا أن ندرك حقيقة العمل الأدبيّ فعلينا أن ننظر إلى التراكيب في علاقاتها بهذه العلامات من ناحية ، ثم في علاقاتها الدّاخلية بالإمكانات النحوية من جهة أخرى . ولكنْ يُلحظ أنه لا علاقة بين صوت الكلمة ومفهومها ؛ لأن هذا المفهوم لا يأخذ شكله المجسَّد إلا في الذهن . ويرتِّب عبد القاهر على ذلك أن دراسة الكلمات في حد ذاتها لا تمثل شيئاً في فهم العمل الأدبيّ ، بل إن هذا الفهم لا يتمثل إلا في العلاقات بين الكلمات ، أي في وحدات اللغة ، وهي بدورها تقوم على أساس التَّسلسُل بين التراكيب التي يخلقها النحو بإمكاناته الواسعة ، والنَّظم ليس سوى هذا التَّسلسُل التركيبيّ عن طريق توخِّي معاني النحو فيما بين الكَلِم ، فالمبدِع يرتِّب المعاني أولاً في نفسه ، ثم يحذو على ترتيبها الألفاظ في النطق ، فلو فرضنا خُلُوَّ الألفاظ من المعاني لم يُتصوَّر أن يجب فيها نَظْم وترتيب . "[2]

ويلاحظ – أيضاً – أن عبد القاهر وهو يقدِّم نظريته في النظم فرَّق بين اللغة والكلام ، وعُني عناية خاصة بما يقدِّمه المتكلم ، فالفصاحة عبارة عن مَزِيَّة هي بالمتكلم دون واضع اللغة ؛ ولذا فالمتكلم لا يستطيع أن يزيد من عند نفسه في اللفظ شيئاً ليس هو في اللغة ، ولا يمكنه أن يُحدث فيه وضعاً ؛ لأنه إن فعل ذلك أفسد على نفسه وأبطل أن يكون متكلماً ؛ لأنه لا يكون متكلماً حتى

(١) أسرار البلاغة ، ص ٢٢٥ . (٢) دلائل الإعجاز ، ص ٤٠٧

يستعمل أوضاع اللغة على ما وضِعَت هي عليه ، وإذا ثَبَت هذا وجب أن نعلم قطعاً وضرورةً أن الفصاحة ليست للفظ من حيث هو صدى وصوت ونُطقُ لسان ، ولكنها عبارة عن مزية في المعنى .[1]

وجملة الأمر أن عبد القاهر لا يوجِب الفصاحة لِلَفظةٍ مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه ، ولكنه يوجبها لها موصولةً بغيرها ، ومعلَّقاً معناها بمعنى ما يليها ، فإذا قلنا في لفظة « اشتعل » من قوله تعالى : ﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا ﴾ إنها في أعلى المرتبة من الفصاحة ، لم نوجب تلك الفصاحة لها وحدها ولكن موصولاً بها الرأس معرفاً بالألف واللام ، ومقروناً إليها الشَّيْب منكَّراً منصوباً[2] فمعاني النحو هي التي يتعلق بها الفكر ، وهي تمثل العلاقات بين معاني الكلمات في النفس ، وهذه العلاقات النحوية هي التي رُتِّبت معاني الكلِم على أساسها في النفس ، ورتِّبت الكلم على نَسَق معانيها ، ولا يُتَصوَّر أن يكون للفظه تعلُّق بلفظة أخرى من غير أن يُعتَبر حالُ معنى هذهُ مع معنى تلك .

وقد لخَّص عبد القاهر علاقاتِ الكِلم الجارية على قانون علم النحو ، التي بها يكون النَّظم فقال : « الكِلمُ ثلاث : اسم وفعل وحرف ، وللتعلق فيما بينها طرق معلومة ، وهو لا يعدو ثلاثةَ أقسام : تعلقُ اسمٍ باسم ، وتعلُّق اسمٍ بفعل، وتعلقُ حرفٍ بهما .»[3]

والإمكانات النحوية التي تأتي من خلال هذه الأقسام لا حصر لها ؛ ممّا يقدِّم للمبدِع زاداً لا ينضب في خلق تراكيبه وابتكارها : فالاسم يتعلَّق بالاسم بأن يكون خبراً عنه ، أو حالاً منه ، أو تابعاً له : صفة أو توكيداً ، أو عطف بيان ، أو بدلاً ، أو عطفاً بحرف ، أو بأن يكون الأول مضافاً إلى الثاني ،.أو بأن يكون الأول يعمل في الثاني عمل الفعل ، ويكون الثاني في حكم الفاعل له

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٣٦٧ . (٢) المرجع السابق ، ص ٣٦٧ ، ٣٦٨ . (٣) المرجع السابق ، ص ٤٤ .

أو المفعول ، أو بأن يكون تمييزاً قد جلاه منتصباً عن تمام الاسم .»[١]

أما تعلُّقُ الاسم بالفعل فبأن يكون فاعلا له أو مفعولاً ، فيكون مصدراً قد انتصب به كقولك : ضربت ضرباً ، ويقال له المفعول المطلق أو مفعولاً به ، أو ظرفاً مفعولاً فيه : زماناً أو مكاناً ، أو مفعولاً معه أو مفعولاً له ، أو بأن يكون منزلا من الفعل منزلة المفعول ، وذلك في خبر كان وأخواتها والحال والتمييز.

وأما تعلُّقُ الحرف بهما فعلى ثلاثة أضرب :

أحدها – أن يتوسَّط بين الفعل والاسم ، والثاني – تعلُّقُ الحرف بما يتعلق به العطف ، والثالث – تعلقٌ بمجموع الجملة كتعلق حرف النفي والاستفهام والشَّرط والجزاء بما يدخل عليه .»[٢]

فهذه هي الطرق والوجوه في تعلق الكلم بعضها ببعض ، وهي كما ترى ليست إلا معاني النحو وأحكامه . وكلها ألوان من الأداء تدخل ضمن صفات الأسلوب ؛ فالأسلوب عند الرجل هو استغلالٌ لإمكانات النحو الذي يقدِّم التَّصنيفات لينتقي منها الأديب ويختار ، بل في بعض الأحيان تكون هذه التصنيفات من صُنْع الأديب ذاته ، واختياره إنما ينصبُّ على هذه الإمكانات التي يقدمها له النظام النَّحويُّ . والارتباطُ بين هذه التصنيفات النحوية والفكرة المؤداة ارتباطٌ من حيث الشكل ، أما من حيث المضمون فإن التصنيفات والإمكانات يتَّسع مفهومها بحيث يتداخل مفهوم الخبر مع مفهوم الحال – مثلا – في أن كلا منهما يثْبتُ به المعنى لذي الحال كما تُثبته بخبر المبتدأ للمبتدأ »[٣] كما نجد المبتدأ يأخذ مفهوماً معنويا ، فالمبتدأ لم يكن مبتدأ لأنه منطوق به أولا ، ولا الخبرُ خبراً لأنه مذكور بعد المبتدأ ، بل كان المبتدأ مبتدأ لأنه مسنَدٌ إليه ومثبَتٌ له المعنى ، والخبر خبراً لأنه مسنَدٌ ومثبَتٌ به المعنى .»[٤]

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٤٤ (٢) المرجع السابق ، ص ٤٥ ، ٤٦ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٩٢ . (٤) المرجع السابق ، ص ٢٠٥ .

ويبدو هنا أن هناك مفارقةً وموافقةً بين عبد القاهر والأسلوبيين المحدَثين ، ذلك أن كلا منهما نظر إلى النحو باعتباره عملية أساسية في الرسالة الإبداعية أو الرسالة الإخبارية ، لكن الأسلوبية تنظر إلى النحو باعتباره عمليةً سابقة – وإن كانت ضرورية في تركيب الأسلوب – في حين ينظر إليه عبد القاهر باعتباره داخلاً في عملية الصّياغة ذاتها ، وباعتباره مظهرَ فنيَّةِ المبدع ومقدرته على الإنشاء . وعبد القاهر ينظر إلى النحو بمعناه العامّ ، أي بمعنى العلاقات القائمة بين المعاني ، وهي علاقات ترتَّبت في النفس قبل أن تنتقل إلى اللفظ ذاته – في حين تنظر الأسلوبية إلى النحو بمعناه الخاصّ ، أي بمعنى هذه القواعد الصارمة التي تنتظم اللغة ، وتجعل لها كياناً متميزاً بصفاته وخصائصه .

وعبد القاهر ينظر إلى عملية الإبداع على أنها تمر بمرحلتين هامّتَيْن : تتمثَّل الأولى في مرحلة الصواب والخطأ ، وهذه تختص بالقواعد النحوية بمعناها الخاص ، والأخرى : تتعدّى هذه المرحلة إلى مناط الفضيلة والمزيَّة ؛ فليس النَّظم على كلتا الدرجتين إلا أن تضعَ كلامك الوضعَ الذي يقتضيه علمُ النحو ، وتعملَ على قوانينه وأصوله ، وتعرفَ مناهجه التي نُهِجت فلا تَزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رُسِمت لك فلا تخِلُّ منها بشيء . فهو يتعامل مع النحو باعتباره وسيلةً من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة ، ومحاولة استخلاص الإمكانات المتاحة من هذه الطاقة ، وبمعنى آخر يمكننا القول : إن عبد القاهر يتعامل مع النحو على المستوى السَّطحي والمستوى العميق ، وهو نفس منهج من ينتمون إلى نظرية النحو التوليدي باعتباره أساسَ دراسة النص الأدبيّ . « ويرى معظمُ اللغويين المحدثين أن مبادئ النحو التَّوليديّ تتميز كنظرية عن غيرها من النظريات في علم اللغة ، وذلك بقُدرتها الأكثر موضوعية في الكشف عن الطاقات الكامنة في قواعد النُّصوص الأدبية . ويمكننا أن نصنِّف اللغة حسب هذه النظرية في مستويَيْن أساسيَّيْن : هما المستوى السَّطحيُّ الظاهريُّ ، والمستوى الباطنيُّ . وإذا كانت عملية التأويل

الدّلاليّ للغة تبدأ من المستوى الباطنيّ العميق – فإن التأويل الصّوتيّ يبدأ من البناء السّطحيّ .» [1] فنحن هنا يمكن أن ندرك في الجملة ظاهراً وباطناً ، أو باصطلاح التّحويليّين « البِنْية السّطحية والبِنْيَة العميقة » وتمثّل البنيةُ العميقة الصورة المثالية الكاملة للجملة كما ترسمها قواعد النّحو التقعيديّ ، وهي صورة افتراضية أكثر منها صورةً واقعية ، أما البنية الظاهرة فهي الشكل الواقع المحسوس للتركيب ، وهي بلا شك مستمَدّةٌ من المستوى العميق للبنية . وعبد القاهر بدوره يرى أن المستوى العميق – وهو الذي عَبَّر عنه بأوضاع اللغة – يمثّل مرحلة تخلو من البراعة الفنية ؛ وإنما تتحقّق هذه البراعة في المستوى السطحيّ الذي يخلُق فيه المبدع تراكيب وهيئات وتآليف من خلال إمكانات النحو الإبداعية ، فليست المزيّة في الكلام البليغ من أجل اللغة والعلم بأوضاعها – أي المستوى العميق – وما أراده الواضعُ فيها ؛ لأن ذلك يؤدي إلى سقوط هذه المزية التي تتحقّق بمثل « الفرق بين الفاء وثُم ، وإن وإذا ، وما أشبه ذلك ، مما يعبَّر عنه وضْعٌ لغويٌّ ، فكانت لا تجب بالفصل وترك العطف ، وبالحذف والتكرار ، والتقديم والتأخير ، وسائر ما هو هيئة يُحدِثها لك التأليف ، ويقتضيها الغرض الذي تؤمّ ، والمعنى الذى تقصد ، وكان ينبغي ألا تجب المزية بما يَبتدئه الشاعر والخطيب في كلامه من استعارة اللفظ للشيء لم يستمر له ، وألا تكون الفضَيلة إلا في استعارة قد تُعورفت في كلام العرب ، وكفى بذلك جهلاً .» [2]

والأداء المثاليّ للغة على مقتضى النحو التقعيديّ لا يجب فيه « فَضْلٌ إذا وجَب إلا بمعناه ، أو بمتون ألفاظه ، دون نظمه وتأليفه ؛ وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى الأمر مصنّعًا ، وحتى تجد إلى التّخيير سبيلاً ، وحتى تكون قد استدركتَ صواباً .» [3] وليس اطّراد الصواب والسلامة من العيب فضيلةً ولا

(١) محمود عياد : الأسلوبية الحديثة . مجلة فصول ، العدد الثاني ، يناير سنة ١٩٨١ .
(٢) دلائل الإعجاز ، ص ٢٥٢ . (٣) المرجع السابق ، ص ١٣٠ .

مزيةً ؛ لأن المزية لا تأتي في مجال تصويب اللسان ، والتحرُّز من اللحن ، وزيغ الإعراب فنعتدّ بمثل هذا الصواب ؛ وإنما المزية تأتي « وتُدرَك بالفكر اللطيفة ، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم ، فليس دَرْك صواب دَرْكاً فيما نحن فيه ، حتى يَشرُف موضعه ، ويَصعُب الوصول إليه ، وكذلك لا يكون تَرْك خطأ حتى يُحتاج في التحفظ منه إلى لطفِ نَظر ، وفَضْل رويَّة ، وقوة ذهن ، وشدة تيقّظ. وهذا باب ينبغي أن تراعيه ، وأن تُعنى به ؛ حتى إذا وازنت بين كلام وكلام دريتَ كيف تصنع ، فضممتَ إلى كل شكل شكله ، وقابلتَه بما هو نظير له، وميَّزتَ ما الصنعة منه في لفظه ، مما هي منه في نظمه .» [١]

ويقدِّم عبد القاهر نموذجاً تطبيقيا لما يصنعه النحو التقعيديّ ، وما يصنعه النحو الإبداعيُّ من خلال بيت ابن المعتز :

سالتْ عليهِ شِعابُ الحيِّ حينَ دَعا أنْصارَه بِوجوهٍ كالدَّنانيرِ

فسوف نرى أن هذا التركيب النحويّ خلق صورةً فنية ، تحقِّق كثيراً من الروعة والجمال « فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها ، إنما تمَّ لها الحسن ، وانتهى إلى حيث انتهى ، بما توخّي في وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد مَلُحَت ولَطُفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها .» [٢]

· أما إذا تخلّيْنا عن هذا القصد من التركيب إلى تركيب آخر ، يعتمد بالدرجة الأولى على الصِّحة وحدها - فلن نجد إلا أسلوباً مسطَّحاً لا عمق فيه فإن انتابنا الشكّ في ذلك فلننظر إلى التركيب الجديد الذي قدَّمه عبد القاهر « سالتْ شِعابُ الحيِّ بوجوه كالدَّنانير عليه حين دَعا أنصارَه » ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ، وكيف تعدم أريحيتك التي كانت ، وكيف تذهب النَّشوة التي كنتَ تجدها ؟ [٣]

ويجوز لنا هنا أن نقول بأن عبد القاهر قد توصَّل إلى إدراك العمليَّتَيْن

(١) المرجع السابق ، ص ١٣٠ . (٢) دلائل الإعجاز ، ص ١٣١ . (٣) المرجع السابق ، ص ١٣١ .

المهمَّتَيْن في الإبداع ، اللتيْن اصطُلِح على تسميتهما في الأسلوبية بعمليَّتَي الاستبدال والتّوزيع ، وهما تتركّزان على ألفاظ المعجم اللغويّ وقدرة المنشئ على اختيار كلماته منه ، بحيث يكون لها طواعية الاستبدال فيما بينها، ويرجع هذا الاستبدال إلى الطاقة الإبداعية لدى المنشئ ، التي عناها عبد القاهر بمرحلة المزية والفضيلة ، وهي التي تتجاوز عملية الصِّحة والخطأ بالمعنى النحويّ الخاصّ - الذي يُمثِّلَ في الأسلوبية العلاقاتِ الرُّكنية - وهي التي تَلْحَق عملية اختيار المتكلم من رصيده المعجميّ ، والتى تَخْضع لقانون التّجاور ، ودَلالاتُها رهينة بسلامة التّركيب حسب قواعد النحو .

ومن الممكن أن نوجز العمليَّتَيْن من خلال وجهة نظر عبد القاهر للنظم و وجهة نظر الأسلوبية في « المعنى والدّلالة » فالمعنى يشمل المستوى الأول الذي يختص بالصواب والصحة ، والدّلالة تأتي في المستوى الثاني الذي يقوم على الاستبدال الذي يخضع بالضرورة للسّياق والإيحاء ؛ فالكلام على ضربَيْن: ضربٍ يمكن أن نصل إليه بإدراك المعنى المباشر ، كأن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة ، فتقول : خرج زيد ، وضَرْب لا تصل منه إلى الغرض بمعنى اللفظ وحده ، ولكنْ تجد لذلك المعنى دَلالة ثانية تصِلُ بها إلى الغرض .[١] وبعبارة مختصرة - على حدِّ قول عبد القاهر - تقول : « المعنى ومعنى المعنى ، نَعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنًى ، ثم يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنًى آخر .»[٢] فالمعاني الأول هي التي تُفهَم من أنفس الألفاظ ، والمعاني الثّواني هي التي يومأ إليها بتلك المعاني .[٣]

وعبد القاهر بهذه المقولة يؤكد أن المعنى لا يُتصوَّر من أجل اللفظ ؛ وإنما

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٦٢ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٢ ، ٢٦٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

يتشكّل ويبدو في هيئته لأمر يرجع إلى الدّلالة ، ولا يمكن أن يتحقّق ذلك حيث يكون الكلام على ظاهره ، وحيث لا يكون هناك كنايةٌ وتمثيلٌ به ، ولا استعارةٌ ، ولا استعانةٌ في الجملة بمعنى على معنى ، فلا تكون الدّلالة على الغرض من مجرد اللفظ ؛ وإنما يتمُّ ذلك إذا كان هناك اتّساع ومجاز ، وحتى لا يُراد من الألفاظ ظواهرُ ما وضِعت له في اللغة ولكن يُشار بمعانيها إلى معانٍ أخر[١] ، وبهذا يُخضِع عبد القاهر المجازَ لسيطرة النحو أيضا ؛ ذلك « أن الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النّظم ، وعنها يَحدُث وبها يكون ؛ لأنه لا يُتصوَّر أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوفَّر فيما بينها حُكم من أحكام النحو ، فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلتْه الاستعارة من دون أن يكون قد أُلّف مع غيره . أ فلا ترى أنه إن قُدِّر في « اشتعل » من قوله تعالى : ﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا ﴾ ألا يكون الرأس فاعلا له ، ويكون شيباً منصوباً على التمييز – لم يُتصوَّر أن يكون مستعاراً ، وهكذا السبيل في نظائر الاستعارة .»[٢]

فالتّجوُّز نجده يجري في حكم على الكلمة فقط ، بحيث تكون الكلمة متروكة على ظاهرها ، ويكون معناها مقصوداً في نفسه ، ومراداً من غير تورية ولا تعريض ، فعندما نقول « نهارك صائم وليلك قائم » و « نام ليلي وتجلّى همي » وقوله تعالى : ﴿ فَما رَبِحَتْ تِجارَتُهُمْ ﴾ وقول الفرزدق :

سَقاها خَروقٌ في المَسامع لَمْ تكُنْ عِلاطًا ، ولا مَخْبوطَةً في الملاغِم

نجد أن المجاز في هذا كله لا في ذوات الكلم وأنفُس الألفاظ ، ولكن في أحكام أجريَتْ عليها ، أ فلا ترى أنك لم تتجوَّز في قولك : « نهارُك صائم وليلك قائم » في نفس صائم وقائم ، ولكن في أن أجرَيْتهما خبرَيْن على النهار والليل ؟ وكذلك ليس المجاز في الآية في لفظة « رَبحتْ » نفسِها ولكن في

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٢٦٤ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٦١ .

إسنادها إلى التجارة ، وهكذا الحكم في قوله : سقَاها خَروق ، ليس التجوّز في نفس « سقاها » ولكن في أن أسندها إلى الخَروق .» [١]

فالمزايا التي نجدها للأجناس التي يُترك فيها الكلام على ظاهره ليست في أنفُس المعاني التي يقصدها المتكلم بخبره إليها ، ولكنها في طريقة إثباته وتقريره ، فإذا سمعنا من يقول : إن من شأن هذه الأجناس أن تُكسب المعاني مزيّة وفضلاً ، وتوجِب لها شرفاً ونبلاً ، وأن تفخِّمها في نفوس السامعين — فإن ذلك لا يعني أنفُسَ المعاني التي يقصد المتكلم بخبره إليها كالقِرى في « جَمّ الرّماد » والشجاعة في « رأيت أسداً » والتردُّد في الرأي في « أراك تُقدِّم رِجلاً وتؤخِّر أخرى » وإنما المعنى إثباتُها لما تُثْبَت له ويُخبَر بها عنه .

فإذا جعلنا للكناية مزيّة على التصريح لم تكن تلك المزية في المعنى المكنّى عنه ، ولكن في طريق إثبات ذلك المعنى ، وذلك أنّا نعلم أن المعاني التي يقصد المخبر بها لا تتغيّر في أنفسها بأن يكنّى عنها بمعانٍ سواها ، وتُتركَ الألفاظُ التي لها في اللغة .

والسبب في أن كان للإثبات — إذا كان من طريق الكناية — مزية لا تكون إذا كان عن طريق التصريح : أننا إذا كنّيْنا عن كثرة القرى بكثرة الرماد — نكون قد أثبتنا كثرة القِرى بإثبات شاهدها ودليلها ، وما هو عَلَمٌ على وجودها، وذلك لا محالة يكون أبلغَ من إثباتها نفسَها ؛ وذلك لأنه يكون سبيلها سبيلَ الدّعوى تكون مع شاهد . والسبب في أن كانت الاستعارة أبلغَ من الحقيقة أننا إذا ادّعيْنا لرجل أنه أسد كان ذلك أبلغ وأشدّ في تسويته بالأسد في الشجاعة ، فَمُحال أن يكون أسداً ثم لا تكون له شجاعة الأسود . كذلك الحكم في التّمثيل ، فإذا قلتَ : أراك تقدِّم رجْلاً وتؤخر أخرى — كان أبلغ في إثبات التّردُّد له من أن تقول : أنت كمن يقدم رِجْلاً ويؤخر أخرى . وإذا

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٢٨٦ .

كانت المزية في هذه الأجناس راجعةً إلى طريق إثبات المعاني المستفادة منها لا إلى أنفُس هذه المعاني – كانت المزية في هذه الأجناس راجعة إلى الأحكام التي تحدُث بالتأليف والتّركيب .»[١]

وبإخضاع المجاز لسيطرة النحو وعلاقاته التّجاوُريّة يؤكد عبدالقاهر امتداد هذا التأثير على المجال الإبداعي كله ؛ بحيث يمكن أن تُحلّل التراكيب المجازيّة على أساس منطلقاتٍ نحوية ، فنجده – مثلاً – يستفيد بقاعدة الفاعل في المعنى ، والفاعل النحويّ ، أي الفاعل الذي وقع منه الفعل في الواقع ، والفاعل الذي أسْنِد إليه الفعلُ في اللغة ، فيقيم تقابُلاً بين الإسناد الذي يُراعي فكرة الفاعل المعنويّ والإسناد الذي يُراعي فكرة الفاعل النحويّ ، ويقول بالمجاز حيثُ خرجتِ الجملة عن الحكم المفاد بها عن موضوعه في الفعل لِضَرْبٍ من التأويل ، وذلك مثل قولهم : « فَعَل الربيعُ » ذلك خارج عن موضعه من العقل ؛ لأن إثبات الفعل لغير القادر لا يصحُّ في قضايا العقول ، إلا أن ذلك على سبيل التأويل وعلى العرف الجاري بين الناس أن يجعلوا الشيء إذا كان سبباً أو كالسبب في وجود الفعل من فاعله كأنه فاعل .»[٢]

ولا يَحكم عبد القاهر على الجملة بأنها مجاز إلا بأحد أمرين : فإما أن يكون الشيء الذي أثْبِت له الفعلُ ممّا لا يدّعي أحد من المحققين والمبطلين أنه ممّا يصحّ أن يكون له تأثير في وجود المعنى الذي أثبِتَ له ، ومثل ذلك قولنا : « محبّتُك جاءتْ بي إليك » وإما أنه يكون قد عُلِم من اعتقاد المتكلم أنه لا يُثْبِت الفعل إلا للقادر ، نحو قوله :

أشابَ الصّغيرَ وأفْنى الكبيـــــ ـــــرَ كرُّ الغَداةِ ومرُّ العَشِيّ

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ١٠٩ ، ١١٠ .

(٢) أسرار البلاغة ، ص ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ . وانظر : عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٨٠ . ص ٢٤٦ ، ٢٤٧ .

فالمجاز هنا واقع في إثبات الشَّيْب فعلاً للأيام ، ولِكَرِّ الليالي ؛ لأنه مُزال عن موضعه الذي ينبغي أن يكون فيه ؛ لأن الحقَّ هنا أن يكون الإثبات مع أسماء الله تعالى .[1]

كما نجد عبد القاهر يتحدَّث عن الحذف النحويِّ فيحلِّله تحليلاً جماليا ، فكما توصَف الكلمة بالمجاز لنقلها عن معناها فإنها توصف به لنقلها عن حُكْمٍ كان لها إلى حُكم ليس هو بحقيقةٍ فيها ، ومثال ذلك : أن المضاف إليه يكتسي إعراب المضاف في نحو ﴿ وَٱسْأَلِ ٱلْقَرْيَةَ ﴾ والأصل واسأل أهلَ القرية ، فالحكمُ الذي يجب للقرية في الأصل وعلى الحقيقة هو الجرُّ ، والنَّصبُ فيها مجاز . ومثل قولهم : « بَنو فُلانٍ تَطؤهُمُ الطَّريقُ » يريدون أهل الطريق ، الرَّفع في الطريق مجاز ؛ لأنه منقول إليه عن المضاف المحذوف الذي هو الأهل والذي يستحقه في أصله هو الجرُّ .[2]

وما قال به النحاة من الزيادة فإن عبد القاهر يتلقَّفه ليحيله إلى تحليلات إبداعية ، فلا يُتصوَّر أن نسلب الكلمة دَلالتها ونقولَ بزيادتها ثم لا نعطيها دَلالة أخرى ، وأن نُخليها من أن يُراد بها شيء على وجه من الوجوه ؛ لأن وصف اللفظة بالزيادة يفيد ألا يُراد بها معنى ، وأن تُجعل كأن لم يكن لها دَلالة قط .[3]

وهكذا يستمر عبد القاهر في تحليلاته مستغلا إمكانات النحو التي لا نهاية لها ، فيحيلها إلى تراكيبَ إبداعية من خلال النَّماذج الوفيرة من الشعر العربيِّ ، كتعليقه على قول الشاعر :

وَلما قضَيْنا مِن مِنًى كلَّ حاجَةٍ ... ومَسَّحَ بِالأرْكانِ مَنْ هُوَ ماسِحُ
وَشُدَّتْ عَلى دُهْمِ المَهاري رِحالُنا ... وَلَمْ يَنْظرِ الغادي الَّذي هُوَ رائحُ
أخَذْنا بِأطْرافِ الأحاديثِ بَيْنَنا ... وَسالَتْ بِأعْناقِ المَطِيِّ الأباطحُ

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٣٧ . (٢) أسرار البلاغة ، ص ٣٦٢ . (٣) المرجع السابق ، ص ٣٦٤ .

حيث يُرجعُ الحسنَ والإجادة إلى استعارةٍ وقعتْ موقعها ، وأصابت غرضها ، وترتيبٍ تكامَل معه البيان ، حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع ، وإحلال كل لفظة محلّها من التركيب ، ومن ذلك أنه قال : « ولما قَضَينا من منًى كل حاجة .. فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها ، والخروج من فُروضها وَسُننها ، من طريق أمكنه أن يُقصِر معه اللفظ ، وهو طريقة العموم ، ثم نبَّه بقوله : « ومسَّح بالأركان من هو ماسح » على طوافِ الوَداع الذي هو آخر الأمر ، ودليلُ المسير الذي هو مقصوده من الشعر . ثم قال : « أخَذْنا بأطراف الأحاديث بَيْننا » فوصل بذكر مسّح الأركان ما وَلِيَه من زَمِّ الركاب ورُكوب الركبان ، ثم دَلَّ بلفظة « الأطرافِ » على الصِّفة التي يختص بها الرِّفاق في السفر ، من التَّصرف في فنون القول وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطرِّفين من الإشارة والتّلويح والرَّمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفَضْل الاغتباط ؛ كما توجِبُه أُلفة الأصحاب ، وأنسة الأحباب ، وكما يَليق بحال مَنْ وفِّق لقضاء العبادة الشريفة ، ورَجا حسن الإياب ، وتَنَسُّم روائح الأحبّة والأوطان ، واستماع التّهاني والتَّحايا من الخِلان والإخوان ، ثم زان كلّه باستعارةٍ لطيفة طبَّق فيها مَفْصِل التشبيه ، وأفاد كثيراً من الفوائد بِلُطف الوحي والتنبيه فصرَّح أولاً بما أومأ إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث ، من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرّواحل ، وفي حال التوجُّه إلى المنازل ، وأخبر بَعْدُ بسرعة السّير ، و وَطأة الظَّهْر ، وإذ جعل سلاسة سيرها بِهم كالماء تسيل به الأباطحُ ، وكان في ذلك ما يؤكِّد ما قَبْله ؛ لأن الظهور إذا كانت وطيئة وكان سيرُها السيرَ السَّهَل السريع – زاد ذلك في نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً . ثم قال « بأعناق المطيِّ » ولم يقل (بالمطيِّ) لأن السرعة والبطء يظهَران غالباً في أعناقها ، ويَبين أمرُها من هَواديها وصُدورها ، وسائر أجزائها التي تستند إليها في الحركة ، وتتبعها في الثّقل والخفّة ، ويعبّر عن المرح والنشاط إذا كانا في أنفسها بأفاعيلَ لها خاصة

في العنق والرأس ، ويدلّ عليها بشمائل مخصوصة في المقاديم .» [١]

وهذا كله لا يمكن أن نُحيله على لفظة واحدة من الألفاظ ؛ بل إن الفضل والحُسْن كلّه يبقى لِلّفظة عندما تُسبَك في نسج وتأليف مخصوص ، على الوضع الذي يقتضيه النحو ، وتُعمل على قوانينه وأصوله .

لقد انتهى عبد القاهر من خلال عرضه لنظريته إلى أن ركّز مناط الجودة في الكلام للصورة التي يرسمها النظم بما يقوم عليه من معاني النحو المتخيَّرة ، والصورة التي تشكّلت في نفس المتكلم بأصباغ العلاقات بين معاني الكلم التي رُتِّبت في النفس ترتيباً خاضعاً لهذه العلاقات ، وكاد الرجل أن يتخطى حدود الجملة في نظريته ، ولكنّ ذلك التّخطي لم يصل إلى الناحية التّطبيقية ؛ وإنما ظل إشاراتٍ مقتضبةً في مثل قوله : « وَاعْلم أن من الكلام ما أنت تَرى المزية في نظمه والحُسْن كالأجزاء من الصِّبْغ تتلاحق وينضمُّ بعضها إلى بعض ، حتى تكثُر في العين ، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ولا تقضي له بالحِذْق والأستاذية وسَعة الذَّرْع وشدة المُنَّة حتى تستوفي القطعة .» [٢]

---

(١) أسرار البلاغة ، ص ١٦ ، ١٧ . (٢) دلائل الإعجاز ، ص ١٢٤ .

الفصل الخامس
فلسفة المجاز

بحث أرسطو قديماً في المجاز تحت عنوان « الابتكار في الأسلوب » ؛ إذ كان يرى أن الكاتب أو الشاعر إنما يلجأ كلٌّ منهما إلى المجاز ليدل على أفكار جديدة ، فحين يطلق الشاعر على الشيخوخة « الغُصن الذّابل » يثير فينا فكرة جديدة بهذه المقارنة ، وبما تدلّ عليه من وجه الشبه . وعند أرسطو نجد أن المجاز يُكسِب الكلام وضوحاً وسموا وجاذبيّة لا يُكسبه إيّاها شيء آخر ، فوجوه البلاغة المختلفة هي من وسائل الإيحاء بالحقيقة عن طريق الخيال ، فهي نوع من البراهين التي تلقى قبولاً عاما ، وبخاصة لدى مَنْ يعتمدون على مشاعرهم أكثرَ ممّا يعتمدون على عقولهم ؛ ولذا تكثر صنوف المجاز في الكلام حين يُوَجَّه إلى الجماهير ، ويُقتَصد فيها حين يُوَجَّه إلى الصفوة ، وكذلك حين يكون المرء بصدد تلقين حقائقَ خالصة .[1]

وقد نال مبحث المجاز اهتمام علماء العربية وحَظي بعنايتهم ، فالتقى على دراسته علماء البلاغة واللغة ومؤرخو الأدب على سواء ، وتجاورت بحوثه البلاغية مع البحوث اللغوية والمعجمية مع أخبار الأدب وطرائفه .

وكان طبيعيا لهذا أن تختلف المناهج والاتّجاهات في دراسة هذا المبحث ، وأن يختلف العلماء في طرائقهم ومسالكهم حوله ، وبرغم ذلك يمكننا أن نعثر في وسط هذا الاختلاف على عنصر – أو عناصر – اتفاق على الأسس لمناهج

---

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ٢٣٦ .

البحث في هذا الموضوع ، ولذا فسوف أبتعد عن هذه الخلافات وتفصيلاتها التي تفيض بها كتب البلاغة والنقد القديمَيْن .

ويمكن من خلال نظرة سريعة على مباحث العلماء في المجاز القول بأنهم يكادون يتّفقون حول مفهومٍ عامٍ لِلَفْظَي الحقيقة والمجاز ، ويمكن تحديد هذا المفهوم في أن الحقيقة هي استعمال الكلام فيما وضع له ، والمجاز عكسها ، أي استعمال الكلام في غير ما وضع له .

ويرى ابنُ فارس أن أصل المجاز مأخوذ من « جاز يجوز » إذا استَنَّ ماضياً . تقول : « جازَ بِنا فلان » و « جازَ عَلينا فارسٌ » هذا هو الأصل ، ثم تقول « يجوز أن تفعل كذا » أي : ينفُذ ولا يُرَدُّ ولا يُمنع ، وتقول : « عندنا دراهمُ وُضْحٌ وازِنَةٌ وأخرى تَجوزُ جَوازَ الوازِنَةِ » أي هذه وإن لم تكن وازنة فهي تجوز مَجازَها ، وجوازُها لقربها منها ، فهذا تأويل قولنا مجاز ، أي أن الكلام الحقيقيَّ يمضي لِسَنَنه لا يُعترض عليه ، وقد يكون غيرُه يجوز جوازَه لقربه منه، إلا أن فيه من تشبيه واستعارة وكَفٌّ ما ليس في الأول ، وذلك كقولك : « عطاءُ فلان مُزْنٌ واكِف » فهذا تشبيه ، وقد جاز مجاز قوله « عطاؤك كثيرٌ وافٍ » ومن هذا في كتاب الله جل ثناؤه ﴿ سَنَسِمُهُ عَلى الخُرْطومِ ﴾ فهذه استعارة ، وقال : ﴿ وَلَهُ الجَواري المُنْشَآتُ في البَحرِ كَالأعْلامِ ﴾ فهذا تشبيه .[1]

ويَعتبر البلاغيون كتابَ « مجاز القرآن » لأبي عبيدة المتوفَّى سنة ١٨٨ هـ أقدمَ الكتب التي تناولت المجاز ، وقد عرض فيه مؤلفه لكيفية التوصُّل إلى فهم المعاني القرآنية بمقارنتها بالأساليب العربية في الكلام وطرقها في الإبانة عن المعنى . ولم يقصد أبو عبيدة بالمجاز هنا ما اصطلح عليه البلاغيون فيما بعدُ من استعمال اللفظ أو التركيب في غير المعنى الذي وضعتْه له العرب لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصليّ في المجاز اللغويّ ، أو إسناد

---

(١) ابن فارس : الصاحبي ، تحقيق السيد أحمد صقر القاهرة ، مطبعة عيسى الحلبي ، ١٩٧٧ ، ص ٣٢٢ ، ٣٢٣.

الشيء إلى ما ليس من حقه أن يُسند إليه في المجاز العقليّ .

ولم تَعِشْ كلمة « مجاز » في ظل هذا المفهوم اللغويّ بل تعدَّته إلى معناها كمقابل للحقيقة ، أي التي استُعمِلت في غير ما وضِعَت له في أصل اللغة ، ونلحظ ذلك فيما أورده الجاحظ من شواهدَ كثيرة من مادة « أكل » كقوله تعالى : ﴿ إنَّما يَأْكُلونَ في بُطونِهِمْ ناراً وَسَيَصْلَوْنَ سَعيراً ﴾ وقوله : ﴿ أ يَحِبُّ أحَدُكُمْ أنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أخيهِ مَيْتاً ﴾ ويعلق عليها بأن « هذا أكْله مختلف وهذا أكله مجاز .»[1]

وبجانب هذين المفهومَيْن لكلمة « مجاز » نجد مفهوماً ثالثاً يظهر في الدراسات القديمة يراها بمعنى الأسلوب وطريقة الأداء . يقول ابن قُتَيْبَة : « وللعرب المجازاتُ ، ومعناها طرُق القول ومآخذه ، فمنها الاستعارة والتَّمثيل، والقَلْب والتقديم والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والإخفاء والإظهار ، والتَّعريض والإفصاح ، والكناية والإيضاح ، ومخاطبةُ الواحد مخاطبة الجمع ، ومخاطبة الجمع خطابَ الواحد ، والواحد خطابَ الاثنين ، والقصدُ بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص .»[2]

تلك هي الخطوط العريضة لمبحث المجاز في الدراسة القديمة ، وما عداها كان زيادةً في التفصيل والتفريع ، أو تأصيلاً للبحث بوضع أسس فلسفية ولغوية ، أو تطبيقاً له بضرب الأمثلة والشواهد .

إن المجاز ينشأ في اللغات بشكل طبيعيٍّ ، فيسبق عملية الدراسة والبحث فيه ؛ ذلك أن الاعتقاد السائد هو كونُ الكلمة ترتبط بالضرورة بالشيء الذي تُطلق عليه ، بحيث يمتنع أن نُطلق على هذا الشيء اسماً آخر سوى ما عُرِف به .

---

(١) الجاحظ : الحيوان ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون . القاهرة ، مكتبة الحلبي ، ص ٥–١٠ .

(٢) حفني محمد شرف: إعجاز القرآن البياني. القاهرة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧٠، ص ١٩ .

ومن المؤكد أنه بعد ارتباط الكلمات بالأشياء تنشأ علاقة معينة بينهما ؛ لذا فإننا نخلق كثيراً من الاضطراب والتخليط إذا لم نستعمل الكلمات في معانيها المتّفق عليها عادة .

والكلمات هي أصغرُ وحدات الكلام ، وهي ليست أشياءَ غامضة خفية تُغلّفها الأسرار والألغاز ؛ وإنما هي أحداث لها بُعدها الزمانيّ والمكانيّ ، بمعنى أن لها بُعْداً ماديا ، وأن لها معاني ترمز إليها ، وعند مَوْلد هذه الكلمات في البدء كان من الممكن أن تكون مسمّياتٍ أو رموزاً لأية أشياءَ أخرى غير التي أطلقت عليها ، ولكنها حُدِّدت لمسميات مخصوصة ، ثم اكتسبَتْ معانيَ إضافية أخرى من خلال الاستعمال الذي استمر عبر الزمان ، وكلما نمت اللغة وتطورت أصبح من المباح استعمال كلماتٍ جديدة للأشياء ، أو استعمال الأسماء القديمة بطرق جديدة . على أن الكلمة القديمة - بصفة عامة - كافيةٌ وتُعنى بمعظم الأغراض والدّلالات المستحدثة ، ومن هنا كانت دراسة تاريخ اللغة وتطورها مساعداً في استعمال الكلمة الصحيحة للتعبير . وأيا كان مصدر الكلم ، ومهما كان تصوُّرنا لكيفية نشأتها فإنها تعني لنا أشياءَ اتفقنا عليها جميعاً فالعادة أو الاصطلاح هو سيد الموقف ، وله أثره في تقدير مسائل اللغة ، ولا يمكن أن نُخطِّئ الناس إذا استعملوا الكلمات القديمة في أماكن جديدة ؛ لأن الإنسان هو الذي يتحكم في لغته فهو سيدُها وليست سيدته ، وبِحقِّ هذه السيادة وجَد الإنسان أن استخدام الكلمة القديمة في معنى جديدٍ لم يكن كافياً ليتمكن من تقديم عمل إبداعيٍّ جماليٍّ ، فهذا الاستخدام قد يكفيه في تقديم خطاب نفعيٍّ إخباريٍّ ، ولكنه لا يكفيه في مجال الفن . ومن هنا كان احتياج المبدِع إلى إحداث نوع من الفوضى في هذه العلاقات اللغوية ، وتحطيم ذلك التعسُّف القائم في الربط بين اللفظة ومدلولها ، وتلك الفوضى المستحدَثة تتحوّل لِتَخلق نظاماً جديداً يُطلَق عليه كلمة المجاز .

وتكرارُ هذا الاستخدام المجازيّ يتحوّل بدوره إلى ظاهرة لغوية مألوفة ، قد تفقد مع مرور الزمن قدرتها الإيحائية ، وقدرتها التأثيرية في نفس متلقّيها ، كما تفقد في الوقت نفسه قدرتها على إشباع عملية الإبداع والخلق والابتكار لدى المنشئ ؛ ذلك أن الخاصيّة الجمالية تفقد كثيراً من مقوّماتها بتكرار استخدامها . وهنا يُطلق البلاغيون على مثل هذا الاستخدام المجازيّ كلمة « الحقيقة العُرْفية » ودخل في عِداد ما يُسمّى بـ « المجازات الميّتة » وهو ما نجده في كثير من أقوال القدامى مثل ابن جني الذي يرى أن المجاز إذا كثر لحِقَ الحقيقة ، بل إنه يؤكد أن أكثر اللغة في الأصل مجازاتٌ كثُرتْ وشاعت حتى نُسِي أصلُها المجازيُّ . [1] وهو نفس ما يقوله الزمخشريُّ الذي يرى أن المجاز إذا ما غلب في الاستعمال لَحِق بالحقائق . [2]

وعندما تصبح الكلمة في استعمالها الجديد حقيقةً مألوفة يجب نسيان أصل الاستعمال ، فكلمة (الوغى) أصلُ معناها اختلاط الأصوات في الحرب ، ثم كثُرت وتحوّلت إلى أن أصبحتِ الحرب « وغًى » . وهكذا فقدت اللفظة مجازيّتها ، وشاعت باستخدامها الجديد . وهكذا أيضا تفقد كثيرٌ من التعبيرات مجازيّتها بحيث يمكن اعتبارُها وضعاً جديداً ، وربما كان مثل هذا هو الذي دعا ابن جِنّي إلى التعليق على قول الرسول ﷺ في الفرس « هو بَحْر » بقوله : « أما الاتّساع فلأنه زاد في أسماء الفرس اسماً جديداً هو البَحر » كما يعلّق على قوله تعالى ﴿ وَأَدْخَلناهُ في رَحْمَتِنا ﴾ بقوله : « أمّا الاتّساع فهو أنه زاد في أسماء الجهات والمحالّ اسماً هو الرحمة .» [3]

ولنا أن نحكم من خلال هذين التّعليقَيْن لابن جِنّي أن الرجل لم يكن يرى التّضييق على المبدِع بالتزام المواضَعَة الأصلية ؛ بل إنه يبيح له خَلْق مواضَعَةٍ

---

(١) ابن جني : الخصائص ، ج ٢ ، ص ٤٤٧ ، ٤٤٨ .

(٢) الزمخشري : الكشاف ، ج ٤ ، ص ٣١ .

(٣) ابن جني : الخصائص ، ج ١ ، ص ٤٤٨ .

جديدة تتلاءم وتحقيقَ الجمال الفنيِّ المنشود ؛ ولذا اعتَبر هذا الاستخدام المجازيَّ في الآية الكريمة إضافة جديدة للاستعمال اللغويِّ على سبيل التوسُّع ، ولعل مثل هذا الفهم في إباحة التوسُّع في الاستعمال نجده بشكل أوضَح عند الخليلِ بن أحمدَ الذي صرَّح بأن الشعراء أمراءُ الكلام « يُصرِّفونه أنّي شاءوا ، وجائزٌ لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ، ومنْ تصريف اللفظ وتعقيده ، ومدِّ مقصوره ، وقَصْر ممدوده ، والجمع بين لُغاته ، والتفريق بين صِفاته ، واستخراج ما كَلّتِ الألسن عن وصفه ونعته ، والأذهانُ عن فهمه وإيضاحه .»[1]

ونجد هذا الوصف للشعراء – أيضاً – عند حمزة الأصفهانيِّ الذي يقول : « ذكر علماء الآزادمرديّة أنهم ألْفَوا لغاتِ جميع الأمم لا يتولّد فيها الزيادات والنّماء على مرور الأزمان ... وأنهم وجَدوا اللغة العربية على الضِّدِّ من سائر لغات الأمم ، لما يتولّد فيها مرة بعد أخرى ، وأن المولّد لها قرائح الشعراء الذين هُم أمراء الكلام ، بالضّرورات الي تمرُّ بهم في المضايق التي يُدفعون إليها عند حَصْرة المعاني الكثيرة في بيوت ضيقةِ المساحة ، والإقواء الذي يَلحقهم عند إقامة القوافي التي لا محيد لهم عن تنسيق الحروف المتشابهة في أواخرها ؛ فلابد أن يدفعهم استيفاء حقوق الصنعة إلى عَسْف اللغة بفنون الحيلة ، فمرة يَعسِفونها بإزالة الأسماء والأفعال عمّا جاءت عليه في الحيلة – لما يُدخِلون من الحذف والزيادة فيها – ومرة بتوليد الألفاظ على حسب ما تسمو إليه هِمَمهم عند قَرْض الأشعار .»[2]

وقد تنبه عبد القاهر الجرجانيّ – في حديثه عن المجاز – إلى عملية المواضَعَة المتجدّدة ، وأن الدلالة الوضْعيّة تتطور مع تطوُّر العصور دون أن تتجمّد بإزاء لفظ معيّن ، وأن المجاز قد يتحوّل إلى وضع لغويٍّ جديد ؛ ولذا نجده

---

(١) عبد الحكيم راضي نظرية اللغة في النقد العربيّ ، ص ٤٦ . (٢) المرجع السابق ، ص ٥١ .

يُعرِّف المجاز بأنه :

« كلُّ كلمة أُريد بها غيرُ ما وقَعت له في وضْع واضِعِها لملاحظةٍ بين الثاني والأول – فهي مجاز ، وإن شئتَ قلت : كل كلمة جُزْتَ بها ما وقعت له في وضْع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضْعاً لملاحظةٍ بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضِعَت له في وضع واضعها .»[1]

فاستئناف الوضع شيء يقرُّه الرجل ويعترف به ، وبه تخرج اللفظة من دائرة المجاز إلى دائرة الحقيقة ، أي إلى النظام اللغويّ المألوف « ويجب أن يُعلَم قبلَ ذلك أن خلاف مَنْ خالف في اليد واليمين وسائر ما هو مجاز لا من طريق التّشبيه الصّريح أو التّمثيل – لا يَقْدح فيما قدّمتُ من حدِّ الحقيقة والمجاز ؛ لأنه لا يخرج في خلافه عن واحد من الاعتبارَيْن : فمتى جعلَ اليمينَ على انفرادها تُفيد القوة فقد جعلها حقيقة ، وأغناها عن أن تستند في دلالتها إلى شيء .»[2]

ولعلنا نلحظ هنا تعريف عبد القاهر لكلمة « الواضع » فهو تعريف مقصود؛ ذلك أن معظم تحديدات المجاز والحقيقة في البلاغة القديمة كانت تقدّم كلمة « واضع » نكرةً باعتبار أن الواضع مجهولُ الأصل . ولكنَّ الرجل برؤيته الفنية يُعرِّف اللفظة باعتبار أن الوضع المتجدِّد عملية إبداعية يقوم بها منشئ محدَّد ، حيث يتأتّى ذلك من شاعر أو خطيب له سيطرة على اللغة وإمكاناتها ؛ فلا شك في أن الرجل لم يُرِد بعملية الوضع ما شغَل الدارسين عن الواضع الأول لِلُّغة ؛ وإنما يقصد المواضَعة بمعناها الفنّي الذي يتمثَّل في العملية الإبداعية .

بل إن المجاز يصل إلى الخروج من نطاق العملية الاصطلاحية ؛ لأنه يبعد

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٣٠٤ . (٢) المرجع السابق ، ص ٣١٥

كثيراً عن القياس والاطّراد . وهذا كلُّه دَلالة واضحة على الحيوية والخصوصية والتجدُّد ، ودَلالة على فرديَّة المجاز ، وكونه يمثِّل عملاً إبداعيا جماليا ، فطريق المجاز يحتاج إلى حدة الذهن وقوة الخاطر – كما يقول عبد القاهر .[١] وكذلك الأمر في الاستعارة ، خاصة ما يَبْتدئه الشاعر فيها مما لم يفطن إليه غيره .[٢] وكذلك يؤكد ابن الأثير أن توسُّعات المجاز هي من ابتداع الأدباء وليس من أوضاع اللغة .[٣]

إن عملية الكلام النفعيّ أو الإبلاغي يحدُث فيها ما يُسمّى « بالاستبدال » ويُقصَد به مجموعةُ الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بواحد منها في كل نقطة من سلسلة الكلام . ومجموعةُ تلك الألفاظ القائمة في الرصيد المعجميّ للمتكلم ، التي لها طواعية الاستبدال فيما بينها – تقوم بينها علاقاتُ قابليّةِ الاستبدال . فإذا قال إنسان « أدّيتُ الواجب كاملاً » فإنه في مرحلة أولى اختار فِعل « أدّيت » من بين مجموعة من الألفاظ كان يمكنه أن يختار أحدها ، فيقول مثلاً « وفيت » أو « عملت » أو « أنهيت » إلخ ، ثم في مرحلة ثانية اختار كلمة « الواجب » من بين مجموعة ألفاظ لها الطبيعة نفسها . وهكذا فكل مجموعة من هذه الألفاظ تقوم بينها علاقاتٌ استبداليَّة ، فإذا اختْيرت إحداها انعزلت الأخرى ، وهكذا النِّظام الاستبداليُّ لا يمكن أن يكون عفويا أو اعتباطيا ؛ وإنما تتميَّز كل لغة بنواميس تحدِّد التصنيفاتِ الممكنة وغيرَ الممكنة .

ولكن عندما يعمد المبدع إلى خلق عمل فنيٍّ فإنه يُحدث خللاً في قاعدة الاستبدال ، بحيث يتصرَّف في هيكل الدِّلالة بما يخرج عن المألوف ، فينتقل كلامه من الدائرة النفعية إلى الدائرة الجمالية ، فعندما يقول : « اِختلستُ النظر » فإننا لا يمكن أن نُخضع هذا التَّركيب للعملية الاستبدالية السالفة ؛ لأن نسبة الاختلاس إلى النظر عُدول عن النمط التركيبي الأصيل في اللغة ،

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٣٦٣ (٢) الرسالة الشافية . ص ١٣٣ . (٣) المثل السائر : ١ ، ص ٦١ .

حيث تمَّ التأليف بين جدولي اختيار متنافرَيْن ، وهذا النمط الجديد هو ذاته ما أطلقنا عليه كلمة « المجاز » وهذا ما عنيتُه بقولي « إحداث فوضى في العلاقات اللغوية » أو في « الدّلالة » وهي فوضى جمالية – إن صح هذا التعبير – فالمعاني والألفاظ المشتركة بين الناس جميعا ، التي تنتمي إلى عداد المتواضَع عليه لا تفاضل فيها بين العامة والخاصة ، ولا يمثّل استخدامها عيباً ، ولا يُكسب فضيلة ، أما القسم الآخر الذي يهتز فيه نمط الدلالة وتتجدد فيه علاقاتها – فهو المخترع المبتكر أو المختصّ ، وهو الذي يرتبط في صورته الجديدة بفردية المبدع ، ومن هنا يكون مجال التّفاضل والتّمايز .

ولا شك في أن هذا الخلل في العلاقة الاستبدالية الذي تمثّل في المجاز هو الذي جعل القدامى يربطون بينه وبين صفة الإقدام والشجاعة ، كما يقول الجاحظ : « للعرب إقدامٌ على الكلام ثقةً بفهم أصحابهم عنهم ، وهي فكرة رددها بلفظها الثعالبيُّ في « فقه اللغة » كما طورها ابن جنّي وأحكم الربط بينها وبين الانحراف عن النمط المألوف ، وذلك في حديثه عما سماه « شجاعة العربية » التي يندرج كثير من مظاهرها ضمن المجاز .»[1]

إن الدّارس الموضوعيّ يمكنه – من خلال هذه الأسس النظرية لبحث المجاز في الدّراسات العربية القديمة – القولُ بأنها تكاد تتلاقى وأسس الدراسة الحديثة في مبحث الدّلالة ؛ فعلماء اللغة يرون أن التّقابل بين الدّلالة الثّابتة من ناحية ، والتّطور التّاريخيّ لها من ناحية أخرى – يُعَدُّ مجالاً خصباً مثمراً في البحث اللغويّ ؛ إذ يبرز خصائص النُّظم اللغوية والأدبية لكل فترة على حدة ، بحيث يتكون لنا في النهاية سلسلة من الأنظمة المتتالية التي تخضع لنوعين من الدّلالة :

الأول – الدّلالة المركزية ، وهي تُمثل القدر المشترك من المعنى الذي يتفق

---

(١) عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص ٢٣٤ .

حوله جمع من الناس في مجالٍ تخاطبٍ محدَّد .

الآخر – الدّلالة الهامشية ، التي تأتي طبقاً للوضع الذي تحتله الكلمة في نظام النّظم والوحدات الأخرى المرتبطة بها بروابط قوية وثيقة .[1]

فهناك – نتيجةً لعوامل التّرابط القائمة في النُّظُم اللغوية – إشارات تتجمّع من الدلالة ، تتكاثر وتتكثّف على حساب الدلالة المركزية ، وهذه الدلالة المركزية التي حدَّدَتها الدراسات اللغوية الحديثة ليست سوى دلالة المطابقة التي حددها القدماء بأنها دلالة اللفظ على تمام معناه الموضوع له . والدلالة الهامشية ليست سوى دلالة الالتزام التي حددوها بأنها دلالة اللفظ على شيء خارج عن معناه ، والدلالة الثانية هي مجال الإبداع الفنيّ ، ومناط الفضيلة في الكلام ، أو هي التوسُّع كما قال ابن جني وابن الأثير وغيرهما .[2]

ولكن الإنصاف يقتضينا أن نقول إن هذا التوسُّع لم يكن مطلقاً بلا قيد ، مباحاً للمبدِع بلا شروط ، بل إن الخروج على النمط التقليديّ في المواضَعة له مسالك لا بد أن يلتزمها حتى يتمكن المتلقي في النهاية من الإمساك بالفكرة المتمثلة في نَظْم الكلام دون دخول في دائرة الإحالة والتّعمية .

ومن هنا اشترط البلاغيون أن يكون استعمال الكلمة في غير ما هو له بوجود قرينة مانعة ، فالمجاز على هذا يقدِّم لنا معنيين في آن واحد ؛ ولذا قال السّكاكيُّ عنه بأنه « الكلمة المستعملة في معنى معناها .»[3] وهذه الثُّنائية في المجاز وليدة الاتّجاهات المنطقية التي سيطرت على الدرس البلاغيِّ منذ أخريات القرن الخامس الهجريِّ ، والتي دفعتْ بكثير من البلاغيين إلى وضع الاستعمال المجازيِّ في نطاق علاقة المفارقة والانفصال ، بحيث لا يمكن تصوُّر طرفي المجاز في علاقةِ اتّحادٍ متكامل . ولعل هذا مبعثه – بجانب السيطرة المنطقية –

---

(١) إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٦ . ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ٧١ .

(٣) مفتاح العلوم ، ص ١٥٣ .

أن هؤلاء الدارسين القدامى كانوا يتحركون في إطارٍ دينيٍّ محدَّد ، وتنتابهم كثير من الهواجس والشكوك لخوفهم من الوقوع في شبهة التّجسيد ، فكان كلامهم في المجاز ممتزجاً بِحذر المتديِّن . وهذا الحذر كاد أن يلغي – أو يوقِف – اندفاعهم في إيضاح ما في المجاز من روعة وإبداع ، كما كان يوقف أيَّ تحرُّك منهم لتغيير العلاقات المجازية الموروثة ، ويعوق أيَّ محاولة لتخطِّي هذه العلاقات وإيجاد بديل لها يتمثَّل في نوع من الاتحاد في تشكيل الصورة المجازية . وهذا بدوره أدّى بكثير من الشعراء إلى إيقاف محاولاتهم لتخطِّي هذه العلاقات التي تجمَّدت ، بل تحجَّرت ، حيث وضَعتِ المفاهيم البلاغية المتأثِّرة بالحدود الدينية حاجزاً صلباً لا يمكن للشاعر أن يخرج عليه أو يتخطاه ، وكأنما العلاقة بين عناصر الموجودات التي يحويها الكون ذاتُ ثبات لا يمكن تحريكها [1] فإذا تخطَّى الشاعر هذه الحواجز المتوارثة اتُّهم بوقوعه في دائرة المعاظلة ، وكأنما المجاز أصبح مواضَعة عُرفية كالحقيقة تماماً ، فإذا احتاج المبدِع لاستخدامٍ مجازيٍّ وجب أن يخضع لمقتضى هذه المواضَعة الافتراضية ، فإذا قال أبو تمام :

رَقيقُ حَواشي الحِلْمِ لو أنَّ حِلْمَهُ بِكفَّيْكَ ما مارَيْتَ في أنَّهُ بُرْدُ

رُفِض قوله لأنه لم يُعلم أحدٌ من الشعراء في الجاهلية والإسلام وصَف الحلم بالرِّقة ؛ وإنما يوصف الحلم بالعِظَم والرجحان والثقل والرزانة . [2]

ولعل هذا المنطلق هو الذي دفع قدامة إلى دراسة الاستعارة – وهي أحد أنواع المجاز – في باب المعاظلة ، حيث لا يُنكر مداخلة بعض الكلام فيما يشبهه من بعض ، أو فيما كان من جنسه ، ويُنكر أن يدخل بعض الكلام فيما

(١) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٤ ، ص ٢١١ .

(٢) الآمدي : الموازنة ، تحقيق السيد أحمد صقر . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٢ . ص ١٢٦ .

ليس من جنسه وما هو غير لائق به ، ويرى أن ذلك فاحش الاستعارة ، مثل قول أوْس بن حجر :

وَذاتِ هِدْمٍ عارٍ نَواشِرُها تُصَمِّتُ بِالماءِ تَوْلَباً جَدَعَا

فسمى الصبيَّ : تولبا ، وهو ولد الحمار .(١)

وقد حاول العَلَويّ أن يخترق هذه الحواجز المنطقية عند تناوله للعلاقة بين أطراف الاستعارة ، وقدَّم تسمية جديدة هي : « الاستعارة المحقَّقَة » مشيراً إلى أنها نوع من المجاز لا يمكن أن ندرك فيه ملامح التشبيه لا على قرب ولا بعد ، كقول الشاعر :

أثمرَتْ أغْصانُ راحَتِهِ لِجُناةِ الحُسْنِ عُنَّابَا

فمثل هذه الصورة المجازية لا يُفهم منها معنى التشيه بحال ، بل لو ذهبنا نقدر فيها معنى التشبيه لخرجت عن حقيقة البلاغة ، وسُلب منها ثوب جمالها . ولكن العلويّ يشعر بأنه بدأ خطوة خطيرة في تجاوز الحدود العَقلانية في العلاقة بين الأشياء ، وهذا بدوره يؤدّي – كما قلنا – إلى وقوعه في شُبهة التجسيم ، فيعود مرة أخرى إلى إيجاد نوع من الاستعارة يسميه « الخياليَّة » وهي التي يُفهم منها معنى التشبيه الذي لا يُدرك في الوجود ، ويكون متصوَّراً في الخيال ، وهذا كقوله تعالى ﴿ بَلْ يَداهُ مَبْسوطَتانِ ﴾ ثم يفرغ الرجل من هذه القضية بقوله : « وجميعُ آيات التَّشبيه من هذا الباب .» (٢)

والواضح أن الدارسين القدامى كانوا يَرَون أن انطلاق المبدِع في تغيير العلاقات القائمة بين الكائنات في رسم المجاز عمليةٌ خطيرة ؛ ولذا كان هناك كثير من التَّباعد بين صور الشاعر والواقع الحقيقيّ حوله ، وربما لهذا نجدهم

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، ص ١٧٦ ، ١٧٧ .

(١) الطراز : ج ١ ، ص ٢٥٨ .

يُجهدون أنفسهم في إيجاد علاقات يتكئ عليها المبدع عندما ينتقل من المعنى الحقيقيّ إلى المعنى المجازيّ ، وشطّوا في ذلك بحيث يمكن القول بأنهم حطّموا مفهوم الدّلالة الوضعية خلال بحثهم عن العلاقات المجازية حتى أوصلها بعضهم إلى خمسة عشرَ قِسماً :

أولها – تسمية الشيء باسم الغاية التي يصير إليها ، وهذا نحو تسميتهم العنب خمراً ، وهي ما أطلِق عليه علاقة الاستعداد أي المستعدية ، أو اعتبار ما يكون .

ثانيها – تسمية الشيء بما يشابهه . وهذا نحو تسميتهم المذَلّة العظيمة بالموت ، والمرضَ الشديد بالموت .

ثالثها – تسميتهم اليد باسم القدرة كقوله تعالى : ﴿ يَدُ اللهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ ﴾ أي قدرتُه . وقولهم يَدُ فلان على غيره قاهرة ، وهذه العلاقةُ هي ما أطلِق عليها الآليّة .

رابعها – تسمية الشيء باسم قابِله ؛ حيث قالوا : سال الوادي ، والحقيقة سال ماء الوادي ، وهي ما أطلِق عليه المحلّيّة .

خامسها – تسمية الشيء باسم ما يكون ملابساً له ؛ كما سمّوا المطر بالسماء ، وهي ما أطلِق عليه علاقة الحاليّة .

سادسها – إطلاقهم الاسم أخذاً له من غيره ؛ لاشتراكهما في معنى من معانيه ؛ كما أطلقوا لفظ الأسد على الشجاع باعتبار الشجاعة ، وكما أطلقوا لفظ الحمار على البليد لأجل البلادة ، وهذا النوع أطلق عليه الاستعارة .

سابعها – تسمية الشيء باسم ضده ؛ كقوله تعالى : ﴿ وجَزاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُها .﴾

ثامنها – تسمية الكلّ باسم الجزء ؛ كإطلاق لفظ العموم مع أن المراد منه

الخصوص ، كقوله تعالى : ﴿ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴾ فقد خرج من هذا كثير من الموجودات التي لا يقدر عليها ، فالعموم صار مجازاً في الخصوص .

تاسعها – تسمية الجزء باسم الكل ؛ كما يقال للزنجيّ : (إنه أسود) فقد اندرج بياض أسنانه وبياض عينيه في هذا الإطلاق .

عاشرها – إطلاق اللفظ المشتقّ بعد زوالِ المشتقّ منه ؛ كإطلاق قولنا : قاتل وضارب . بعد فراغه من القتل والضّرب ؛ فإن إطلاقه على وجه الحقيقة في الحال ، أما بعد ذلك فهو مجاز .

حادي عشرها – المجاوَرَة ؛ وهذا كنقل اسم الرّواية من ظَرْف الماء إلى ما يُحمَل عليه ، من الجَمَل ونحوه .

ثاني عشرها – إطلاق لفظ الدابة على الحمار ؛ فإنه كان بالوَضْع اللغويّ لكل ما يَدِبُّ كالدودة والنملة ، ثم تُعورف على قصره على ذوات الأربع من الدوابّ ، فإذا قُصِر من ذوات الأربع على الحمار كان هذا مجازاً بالإضافة إلى العُرْف .

ثالث عشرها – المجاز بالزيادة ؛ كقوله تعالى : ﴿ لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ ﴾ فالكاف هنا مزيدة ؛ لأنها لو سقَطت لاستْقام الكلام .

رابع عشرها – المجاز بالنُّقصان ؛ وهذا كقوله تعالى : ﴿ وَاسْأَلِ القَرْيَةَ ﴾ فإن المراد أهل القرية .

خامس عاشرها – تسمية المتعلّق باسم المتعلَّق ؛ كتسمية المعلوم عِلماً ، والمقدور قدرة ، كما قال تعالى : ﴿ وَلا يُحيطونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ ﴾ أي مطلوبه .[1]

والملاحظ في هذه العلاقات أن بعضها يبدأ من الحقيقة وصولاً إلى المجاز،

---

(١) العلوي : الطراز . ج ١ ، ص ٦٩-٧٣ .

وبعضها يبدأ من المجاز وصولاً إلى الحقيقة ، ويكاد ينتهي الأمر أحيانا إلى التَّسوية بين الحقيقة والمجاز ، في مثل : علاقة تسمية الشيء بضده ، وتسمية الشيء بِكلّه .

بل إننا نجد في بعض هذه العلاقات ما لا صلة له بالمجاز : كالزيادة في الكلام لغير فائدة ، كقوله تعالى : ﴿ فَبِما رَحْمَةٍ مِنَ اللهِ لِنْتَ لَهُمْ ﴾ فما هنا زائدة لا معنى لها ؛ لأن المجاز دَلالة اللفظ على غير ما وضع له ، وهذا غير موجود في الآية الكريمة ؛ وإنما هي دالة على الوضع اللغويّ المنطوق به في الأصل ، وبرغم هذا فلا يمكن التَّسليم بهذه الزيادة غير المفيدة ؛ لأن النحاة عندما يقولون إن (ما) زائدة إنما يَعنون أنها لا تمنع ما قبلها عن العمل .

وقد اعترض بعض البلاغيين على هذه التَّقسيمات ، ولكنها اعتراضات قد تُضيِّق من مجال العلاقة أو تعمِّمها ، ولكنها لا تَنفيها ؛ ذلك أن البلاغيين أسلموا اهتمامهم في المجاز لهذه العلاقة ، واستحدثوها لأنفسهم في الاستعمال ، ثم شَطَروها نصفَيْن : يعود الأول إلى المشابهة ، وهي الاستعارة ، ويعود الآخر إلى النَّقل العقليّ الذي رأينا تعدُّد أشكاله في العلاقات المجازية ، وهو المجاز المرسَل ، وهي تسمية قُصِد بها التعبير على إطلاقه دون التَّقييا بعلاقة واحدة مخصوصة .

وسواء وسَّعنا دائرة العلاقات أو ضيَّقنا منها ، فإنها تنضوي في مُجملها تحت مقولة العُدول عن الشائع المألوف إلى غير المألوف ، كوسيلة بيانية يستعين بها الأديب لإعطاء صياغته ثوباً جماليا .

وينتقل الأمر من الحديث في المجاز إلى ما يتَّصل به من تمثيل وكناية ، حيث أضافهما بعض البلاغيين إلى مباحثه ؛ بل إن ابن رَشيق جعل التمثيل من ضُروب الاستعارة ؛ لأنك تمثِّل شيئاً بشيء فيه إشارة ، نحو قول امرئ القيس :

وما ذَرَفَتْ عَيْناكِ إلا لِتَقْدحي ... بِسَهْمَيْكِ في أعْشارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ [١]

ويلحظ قُدامة عملية العُدول في التمثيل عندما حَدَّه « بأن يريد الشاعر إشارةً إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر ، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عمّا أراد أن يُشير إليه . مثال ذلك قول الرّماح بن ميّادة :

أ لَمْ تَكُ في يُمْنى يَدَيْكَ جَعَلْتني ... فَلا تَجْعَلْني بَعْدَها في شِمالِكا

وَلَوْ أنّني أذْنَبْتُ ما كُنْتُ هالِكًا ... على خَصْلَةٍ مِنْ صالِحاتِ خِصالِكا

فعدل عن أن يقول في البيت الأول : إنه كان عنده مقدّماً فلا يؤخّره ، أو مقرّباً فلا يُبعده ، أو مجتَبى فلا يجتنبه ، إلى أن قال : إنه كان في يُمنى يديه ، فلا يجعله في اليسرى .» [٢]

وربما كانت صور الكناية – أيضاً – داخلة في المجاز ، وإن حاول بعض البلاغيين إخراجها منه كابن الخطيب الرّازيّ [٣] وهي محاولة لم تستطع أن تمحو ما فيها من عُدول ؛ فهي عنده ذِكرٌ لفظ يفيد بمعناه معنى ثانياً هو المقصود ، فليس هنا نَقْل من شيء إلى شيء كما في الاستعارة ؛ وإنما هنا محاولةٌ للوصول إلى معنَيَيْن للفظة الواحدة في آن واحد .

على أن عبد القاهر كان أكثر القدماء إدراكاً لما في الكناية من عدول ، فهو يرى أن المراد بالكناية « أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردْفُه في الوجود فيومئ به إليه ، ويجعله دليلاً عليه .» [٤]

وطبيعة العدول تفترض قيامَ أصل يُقاس إليه كلُّ عدول في اللغة ، وهو أصلٌ افتراضيٌّ توهّمه البلاغيون ، وأقاموا عليه مباحثهم في المجاز ؛ أو بمعنى

---

(١) العمدة : ج ١ ، ص ١٨٧ (٢) نقد الشعر ، ص ١٥٨–١٥٩ .

(٣) نهاية الإيجاز ، ص ١٠٣ . (٤) دلائل الإعجاز ، ص ١٠٥ .

آخر تصوَّروا وجود وَضْعَيْن لِلغة يتلو أحدهما الآخر ، وهو تصوُّر قاصر ؛ إذ إن المجتمع اللغويَّ لا يُطلق الأسماء على مسمَّياتها تبعًا لماهيَّاتها ومنطقيَّتها ؛ بل إن هذا الإطلاق مَبْناه على الصورة الخاصة التي تواضَع عليها المتكلِّمون ، وهذا التَّواضُع يرتبط باعتقاد الإنسان في الأشياء التي تحيط به . وهو اعتقاد أسطوريٌّ طبيعةُ التعبير عنه تعتمد المجاز لا الحقيقة ، وبهذا يمكن القول بأن المجاز أسبق وجوداً من الحقائق [(١)] فالإنسان كان مضطرا للكلام بالمجاز ليظفر بالتعبير عن احتياجاته الروحية ، وعلى هذا تكون فكرةُ النَّقل في المجاز أمرًا لا مبرِّر له ، وبهذا يمكن أن نعطي للصورة المجازية اتِّحاداً يُبعدها عن الفصل المنطقيِّ الذي انتاب عناصرها ، وأحالها إلى مجموعة من الأقيسة المنطقية ، لا تفيد إفادةً حقيقية في مجال الإبداع الأدبيِّ .

---

(١) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب . القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٧٠ ، ص ٢٥ .

الباب الثّاني
الأسلوب في تُراث المحدثين

الفصل الأول
« الوسيلة الأدبية »

عقد المرصَفيُّ [1] في وسيلته فصلاً في صناعة الشعر و وَجه تعلُّمه ، اعتمد فيه على الفصل الذي عقده ابن خلدون بالعنوان نفسه ، وبرغم أن ابن خلدون كثيراً ما يُحيل في حديثه إلى ابن رشيق في عُمْدته – لم يُحاول المرصفيُّ الرجوع إلى العمدة ؛ وإنما استمر يردِّد كلام ابن خلدون حرفيا .

ويَخْرج الباحث في الوسيلة إلى أن المرصفيَّ يكاد يتفق مع آراء ابن خلدون في الأسلوب : حيث يرى كلٌّ منهما أن لكل لغة أحكامها الخاصة بها ، وقد تستفيد لغة من لغة أخرى ، والأسلوب لا يكفي في تحصيله أن تتوفَّر ملكة الكلام العربيِّ على الإطلاق ،.بل يحتاج بخصوصه إلى تلطُّف في العبارة ، ومحاولة في رعاية الأساليب التي اختَصَّت العرب بها في استعمالها . [2]

---

(١) الشيخ حسين بن أحمد المرصفيّ ، من مواليد مَرْصَفى بجوار بنها ، وقد حفظ القرآن في الثامنة عشرة من عمره ، ثم ترقَّى في العلم حتى تصدَّى للتدريس بالأزهر ثم دار العلوم . تعلَّم الفرنسية ، وترجم بعضَ مقطوعات للافونتين ، وتُوفي سنة ١٨٩٠ .

وله مؤلفات ثلاثة: « الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية » ، و « دليل المسترشد في فن الإنشاء » ، و « رسالة الكلِم الثّمان » .

(٢) حسين المرصفي : الوسيلة الأدبية للعلوم العربية . القاهرة ، مطبعة المدارس الملكية ، ١٢٩٢هـ . ج ٢ ، ص ٤٦٥ – مقدمة ابن خلدون ، ص ٤٧٥ .

والأسلوب عند المرصفيّ يرتبط بمبدِعه بالدرجة الأولى ؛ ولذا فلا بد لهذا المبدع أن يمتلك استعداداً طبيعيا يساعده على إنشاد الكلام ، ويكون ذا حافظة قوية ، وفهم ثاقب ، وذاكرة مطيعة .[١]

ومن الطريف أنه حاول الربط بين خصائص التّكوين النفسيّ والجسميّ للمنشئ والأسلوب الذي يستعمله في إنتاجه الأدبيّ ، على أساس أن هذه الخصائص ذات علاقة وثيقة باللغة والسلوك اللغويّ للشخص ، وهذه الخصائص تختلف من شخص إلى شخص ، والناس في ذلك ليسوا سواء ؛ بل هم ذوو طبائع أربع : الدم والصفراء والسوداء والبلغم ، ولكلٍّ أمارات ظاهرة « فالدمويُّ يكون ممتلئ الأعضاء ، مكتنز اللحم ، صافي اللون ، نبرُه صحيح الجمال ؛ والصفراويُّ يكون نحيفاً يابساً في لونه صفرة ؛ والسوداويُّ يكون يابساً ، في لونه كُمْدة ، شديد الشَّبَق ؛ والبلغميُّ يكون رخواً مائيا ، في لونه زُرقة . ومن خواصِّ الدمويِّ سرعة الحفظ ، وبطء النسيان ، ومن خواصِّ الصفراويِّ سرعة الحفظ ، وسرعة النسيان ، ومن خواصِّ السوداويِّ بطء الحفظ وبطء النسيان ، والبلغميُّ بطيء الحفظ سريع النسيان .»[٢]

والأسلوب عند المرصفيِّ – كما هو عند ابن خلدون – يقوم على أساس مَلَكة تتكوَّن من القراءة في محفوظات التُّراث : شعراً ونثراً ، ومن هنا كان الارتباط واضحاً – عنده – بين الأسلوب والخصائص الأربع التي أوردها ؛ فالإنسان إذا كان ذا حافظة قوية ، واستعملها في حفظ ما اتفق معلّموه وأسلافه على استجادته ، واهتدى بفهمه إلى معاني هذه المحفوظات ومقاصدها ، واستطاع تمييزَ كل فريق منها بما له من المحاسن ، وما لغيره من المساوئ ، ثم استخدم ذاكرته في إحضار ما أراد من ذلك متى شاء – فهو حينئذ مهيَّئ لتحصيل صناعة الشعر بأسلوبها الذي تتميز به .[٣]

---

(١) الوسيلة الأدبية ، ص ٤٧٢ . (٢) المرجع السابقة ، ص ٤٧٢ . (٣) المرجع السابق ، ص ٤٧٢ .

وكما أن الأسلوب يعتمد على ما حُفِظ من تراث السابقين فإنه – أيضاً – يعتمد على الذوق الخاص للمنشئ [١] ذلك أنه بين الأشياء تناسُب بحيث متى استوفتْ عند اجتماعها حظها منه قامت منها صورةٌ يتفاوت الناس في إدراك حُسْنها طبعاً وتعلُّماً ، والإدراك الذي يتعلّق بِتناسُب الأشياء يوجب الاستحسان والاستقباح ، وهو الذي يمكن أن نطلق عليه كلمة « الذوق » وهو أمر طبيعيٌّ ينمو ويتربّى بالنظر في الأسلوب من جهة موافقتِه للغاية المقصودة منه . [٢]

والمرصفيُّ يرفض ما قاله ابن خلدون من وجود أسلوب محدَّد يمكن أن نعتبره الطريقة العربية المخصوصة في الشعر أو في النثر ؛ لأن هذا حَجْرٌ واسع ، فإن أنفس الشعراء من العرب لم يتفقوا على سلوك طريق بعينها ؛ وإنما هي مذاهب مختلفة ، وطرقٌ متشاعبة ، كما قال الله تعالى في صفتهم ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴾ فليس هناك طريق معينة يلتزمها السّالك « وإنما المدار على أن توافق التّراكيبُ التي يستعملها المستعمِل تراكيبَ العرب حسب ما بينتْه القوانين العلمية .» [٣]

وكأن المرصفيَّ يقصد هنا في الأسلوب المستوى الذي يلتزم جانبَ الصحة حسب قوانين العربية ، أما المستوى الثاني الذي تأتي فيه مزية الجمال والإبداع – فإنه ليس من المحتّم اتِّباع العرب في نَسَقِهم الذي استعملوه ؛ بل إن بعض كلامهم يجب اجتنابُ مثلِه ، وإنهم لا يُتابَعون إلا فيما كان أوفق للغرض من الكلام وهو التّفاهُم ، وفي خصوص الشعر والإنشاء من التأثير في الطباع وتحويلها إلى الميل الذي يريده الشاعر أو الكاتب . [٤]

وعند هذه النقطة نجد المرصفيَّ يربط بين الأسلوب والغرض الذي يحتويه العمل الأدبيُّ « ففي الحماس مثلا يكون الكلام مهيّجاً للقُوى ، مثيراً

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٧٣ . (٢) المرجع السابق ، ص ٤٧٣ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٤٧٣ . (٤) المرجع السابق ، ص ٤٧٣ .

للغضب ، باعثاً على الحميّة ؛ وفي الغزل يكون سارا للنفوس ، مريحاً للخواطر؛ وفي العتاب هادياً للموافقة ومولّداً للرضا ، إلى غير ذلك مما تضطرُّك إلى معرفته مطالعة الأحوال من جهة الإيصال إلى المرغوب ، والحماية من المرهوب .» [1]

فهنا – كما نرى – رَبَط الرجل بين الأسلوب والغرض ، وفي الوقت نفسه ربط بينه وبين المتلقّي ، من حيث كان هذا المتلقّي يمتلك مشاعر وأحاسيس معيّنة ، وعلى المنشئ أن يبلغ بأسلوبه مدى التأثير في هذه المشاعر وتحريكها ، فلا طريق لِتعلُّم صناعة الإنشاء إلا حفظ الكلام وفهمه ، وتمييز مقاصده .

ويقدِّم المرصفيُّ نموذجاً عمليا لرجل امتلك خاصيَّة أسلوب الشعر على هذه الطريقة التي حددها ، والمنهج الذي ارتضاه في تكون الأساليب ، وهو الشاعر محمود سامي البارودي ، الذي امتلك الطبع النقيّ ، والذهن الذكيّ . وقاده هذا الطبع إلى قراءة أساليب الشعر القديم بنماذجه المختلفة ، حتى تَصوَّر في وقت قصير هيئات التراكيب العربية وخصائصها ، من حيث مستوى الصحة اللغوية ، ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات ، ومن حيث المستوى الجمالي الإبداعي بحسب ما تقتضيه المعاني والمتعلّقات المختلفة . فلما استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حَفِظ الكثير منه دون كُلْفة ، واستَثْبَت جميع معانيها ، ناقداً شريفها من خسيسها ، واقفاً على صوابها وخطئها ، مدركاً ما كان ينبغي وفق مقام الكلام وما لا ينبغي ، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء ولشعر الأمراء كأبي فراس والشريف الرّضيّ . [2]

وبرغم أن الأسلوب مَلَكة تحصُل في نظم الكلام حتى ترسخ وتظهر كأنها طبيعيّة ، نجد أن الرجل يجعل عملية تكوين الأسلوب عمليةً واعية ، تعتمد

---

(١) الوسيلة الأدبية ، ص ٤٧٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٧٤ .

على الإدراك اليَقِظ ، بحيث يختار المنشئ الألفاظ الملائمة اللائقة بالغرض المقصود مدحاً أو زجراً أو جَلْباً للعطف والرضى ، أو إدخالاً في النصيحة ، أو أنسب للغزل ، أو أهيج في الحماسة إلى غير ذلك من المقامات .[١]

(١) الوسيلة الأدبية ، ص ٥٠٢ .

الفصل الثاني

« إعجاز القرآن » للرافعيّ [1]

وفي هذا الكتاب يُحاول الرافعيُّ جَمْع كل المذاهب المختلفة لظاهرة الإعجاز ، كما حاول من خلال هذا الجمع أن يقدِّم رأياً خاصا له في قضية الإعجاز بردِّ وجوه البلاغة إلى أسرار الوَضْع اللغويِّ ، التي مرجِعُها إلى الإبانة عن حياة المعنى ، بتركيب حيٍّ في دقة التأليف وأحكام الوضْع ، وجمال التّصوير ، وشدة الملاءمة . [2]

ونستطيع أن نضيف محاولة الرافعي إلى محاولة السابقين في هذا المبحث ، من حيث كان تأثُّره بهم واضحاً وخصوصاً عبد القاهر الجرجانيّ في كتابَيْه « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » . والذي يلفت النظر في هذا المؤلَّف هو ما قدمه صاحبه من فهمٍ لمعنى الأسلوب أثناء بحثه لقضية الإعجاز ، وتعود أهمية ذلك إلى الفترة المبكرة التي حاول فيها الرافعيُّ أن يمدَّ بصره إلى مفهوم التّركيب وجزئياته ، وربْطه بالنطق الفكريّ عند المتكلم ، ثم ربطه أيضا بالمتلقّي وخواصِّه النفسية .

---

(١) مصطفى صادق الرافعي ، ولد سنة ١٨٧٠ في بهتيم من القليوبية . وقد تلقى العلوم الدينية تحت إشراف أبيه ، واستقر أكثر حياته في طنطا حيث كان موظفا بها . ومن أهم مؤلفاته : « تاريخ آداب العرب » ، و « إعجاز القرآن » ، و « رسائل الأحزان » ، و « أوراق الورد » ، و « حديث القمر » ، و « وحي القلم » ، و « السحاب الأحمر » . وكانت وفاته سنة ١٩٣٧ .

(٢) مصطفى صادق الرافعي : إعجاز القرآن والبلاغة النبوية . ط ٣ القاهرة ، مطبعة المقتطف والمقطم ، ١٩٢٨ . ص ٢٠٣ .

فأفصحُ الكلام وأبلغُه وأجمعُه لِحُرِّ اللفظ ونادر المعنى - هو الجدير بأن يُطلق عليه كلمة الأسلوب [١] ، ولكي تكون له هذه الجدارة فلا بد وأن تُفرغ فيه الأحاسيس المثارة ، بحيث يمكن أن يُمثِّل حديثاً بين المتكلم ونفسه ، وبحيث يمكن أن يمثِّل - من جانب آخر - حديثاً نفسيا بين المتكلم والمتلقّي ، فيقرأه وكأنه يسمعه ، ثم يَصِل إلى الفؤاد وكأن المتلقّي هو المتكلم به ، وكأنه معنًى في النفس ما يبرح مختلجاً ، ولا ينفكّ ماثلاً من قديم ، مع أن القارئ لم يعرفه إلا لساعته . [٢]

ولا يغيب عن الرافعيّ هنا عمليةُ القصد والوعي التي يجب أن تتوفر عند المبدع في إنشائه لهذا الأسلوب ، بحيث يتوخّى فيه تصاريف الألفاظ ، وإرهاف الحواشي ، واجتناب ما عسى أن تبعث عليه رَخاوة الطبع ، وتسمح النفس من حشو أو سفساف أو ضعف أو قلق ، ثم التّوكيد للمعنى بالمترادفات المتباينة في صورها ، ثم الاستعانة بالمعطوفات على النّسق ، وبالأسجاع على الأسلوب ، وبوجوه الصّناعة البيانية على كل ذلك ، فلا يمكن قراءةُ سطر حتى نرى فيه الصنعة المصقولة ، وندرك فيه التّنقيح والتّهذيب بين الكلمة وأختها ، والجملة وضريبتها . [٣] وهو في ذلك يستشهد بكاتب فرنسا العظيم أناتول فرانس Anatole France الذي كان آية في حسن الأسلوب الكتابيّ ، وكان يبلغ من التنقيح أن يعيد كتابة العبارة ثماني مرّات أحياناً . [٤]

ويؤكّد الرافعيُّ على ربط الأسلوب بمبدعه ، حتى إننا يمكن أن نمسك بإحساساته من خلال تعبيره ، ونستطيع أن نعيِّن في أي موضع من الكلام كانت زفرة الضّجر من صانعه ، وعلى أي كلمة وقفت أنفاس الملل ، وعند أي مقطع كانت فَتْرة الطبع ، وأين ضاق وأين اتّسع . [٥]

---

(١) إعجاز القرآن ، ص ٢٧٠ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٧٠ . (٣) المرجع السابق ، ص ٢٧١ .
(٤) المرجع السابق ، ص ٢٧١ . (٥) المرجع السابق ، ص ٢٧٢ .

يجب ألا نفهم من كلام الرجل أنه يدعو إلى التكلُّف في صناعة الأسلوب ؛ وإنما هذه الصناعة يجب أن تكون مكفولة بالفطرة الخالصة حتى يكون أسلوب الكلام قبيلاً واحداً وجنساً معروفاً ، فلا تُغتصب فيه اللفظة ، ولا تُطرد منه الكلمة ، ولا يُتكلّف التركيب ؛ وإنما تعتمد الفطرة على الطبيعة ، فتسبِق الألفاظُ إلى الألسن ، وتتوارد على الخواطر ، وتستجيب كل كلمة لحركة النفس من المعنى الذي هو أصلُ هذه الحركة ، بحيث تكون كل لفظة كأنها خُلقت لهذا المعنى خَلْقاً ، وأفرِغَت عليه إفراغا ، حتى لا يناسبه غيرها فيما يلتئم على لسان المتكلم ، ولا يكون في موضعها أليق منها في مذهبه ، ولحن قومه ، وطريقة لغته .[(١)]

ويمكن ملاحظة تأثر الرجل بعبد القاهر عندما جعل من الأسلوب صورة فكريّة للصياغة اللفظية ؛ وذلك أن معجزات الصناعة إنما هي مركّبات قائمة من مفردات مادّية ، متى وقف امرؤ من الناس على سر تركيبها ودرجة صنعتها فقد بطل إعجازها ، بخلاف الكلام الذي هو صورٌ فكرية لا بد في أوضاعها من التّفاوت على حسب ما يكون من اختلاف الأمزجة والطباع وآثار العصور .[(٢)]

ومن هذا المنطلق يرى الرافعيُّ أن الأسلوب له خصائصه الفرديّة أو الجمعيّة التي لا يمكن تكرارها ؛ وإنما تنتهي هذه الخصيصة بموت صاحبها ، أو بانقضاء العصر الذي كانت فيه ؛ فهذه الخصائص الفكرية لا يمكن تكرارها ، ومتى ذهب أهلها من أصحاب الفطرة اللغوية والحس البيانيِّ الذين صرّفوا اللغة ، وشقّقوا أبنيتها ، وهذّبوا حواشيها ، واستنبطوا محاسنها – بقيت اللغة في أصولها ، وطرق وضعها ، ومحاسن تأليفها على ما تركوها ، كما أن العصر الطويل ليَدبّر كما يموت الرجل الواحد من الكتاب أو الشعراء وليس لأحدهما

---

(١) إعجاز القرآن ، ص ٢٤٧ ، ٢٤٨ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٤ .

من الأثر في تلك الخصائص أكثر من الآخر ، ولكن على تفاوتٍ يميِّز بينهم ، كما يميِّز بين العصور .[١]

وهذا التّمايز بين أديب وآخر يعود إلى طبيعة العصر من ناحية ، وإلى تركيب المزاج الإنسانيِّ من ناحية أخرى ، فجوهر الاختلاف بين الأساليب الكتابيّة في الطريقة إنما هو صورةُ الفرق الطبيعيِّ الذي به اختلفت الأمزجة النفسية بعضُها عن بعض على حسب ما يكون فيها أصلاً أو تعديلاً ، كالعصبيِّ البَحْت ، والعصبيِّ الدّمويّ ، وغير ذلك ممّا هو مقرّر في الفروع الطبية . وبهذا يقرر الرافعيُّ أن الأسلوب في إنشاء كل أديب متمكن ليس إلا مزاجاً طبيا للكلام ، وما الكلام إلا صورة فكرية من صاحبه .[٢]

ويبدو أن الرافعيَّ قد أفاد هنا ببعض ما ألمَّ به المرصفيّ في « الوسيلة الأدبية » ، كما يبدو أنه ألمَّ بشكل أو بآخر بمقولة (بوفون) في الربط بين الأسلوب وصاحبه ، حتى إنه ليقرر صراحة بإمعانه الاستنتاج في كل ما قرأه من أساليب العربية ؛ فكان يستوضح أكثرَ أوصاف الكاتب من أسلوبه ، وخاصة تلك الأوصاف النفسية التي تكون من تأثير الأمزجة ، ويمكن تبيُّن هذه الحقيقة إذا عرفنا أديباً ليمفاويَّ المزاج مثلاً ، وأراد أن يأخذ في أسلوب كأسلوب الجاحظ وهو من أدق الأساليب العصبيّة — فإنه لا يصنع شيئاً ، وإذا نتج له كلام على هذه الطريقة فلا يجيء إلا مضطرباً متعثراً ، مطبِّقاً أبواب التعسُّف والتكلف . ويُرجع الرافعيُّ أسباب فشل بعض الأدباء في أن يكون لهم أسلوب متميِّز كأسلوب ابن المقفّع أو عبد الحميد أو سَهْل بن هارون أو الجاحظ إلى أن أحدهم إذا استطاع تعديلَ مِزاجه على وجه من الوجوه الطبِّية فإنه يُخفق لا محالة ، فلا يكون أسلوبه إلا وفق مزاجه الخاصِّ به ، وليس أدلَّ على ذلك ممّا حاوله عبد الحميد الكاتب الذي أخذ نفسه بحفظ كلام أمير

---

(١) إعجاز القرآن ، ص ٢٦٤ ، ٢٦٥ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٧ .

المؤمنين علي بن أبي طالب رضي الله عنه ، وأرادها على طريقته ، ثم جاءت كتابته فنا آخر لم يستحكم اتفاق الأسلوب بينها وبين ما أثر من كلام علي.[١]

ومن هنا كان للقرآن أسلوبٌ مباين بنفسه لكل ما عُرف من أساليب البلغاء في ترتيب خطابهم ، وتنزيل كلامهم ، وليس في أسلوبه شيء يغضُّ من موضعه ، أو يذهب بطريقته ، أو يدخِله في شبه من كلام الناس ، أو يردّه إلى طبع معروف من طباع البلغاء .[٢]

فأهمُّ خصائص ارتقاء الأسلوب كائن في التميُّز والتفرُّد ، ولو جاء القرآن على مِثْل كلام العرب في الطريقة والمذهب ، وفي الصفة والمنزلة – لما صلح أن يكون سبباً لما أحدثه ، ولذهب مع كلام العرب ، ثم لتدافعَتْه العصور والدول إن لم يذهب ، ثم لبقي أمره كبعض ما ترى من الأمور الإنسانية لا ينفرد ولا يستعلي .[٣]

ومن الملاحِظِ الدقيقة عند الرافعيّ جَعْلُه اللغةَ على قسمين : اللغة العامة التي تُمثِّل العربية على إطلاقها ، واللغة الخاصة وهي التي تخرج من اللغة العامة ، وتتميز باختصار الطريق في أداء المعاني إلى النفس . وبناءُ هذه اللغة قائم على تأليف أسرار المعاني ، وترجمتها للنفس ترجمة موسيقية بالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة وغيرها . وبهذه اللغة الدقيقة في التَّركيب والدلالة يكتب الكاتب وينظم الشاعر ، فتكون طبائع المعاني كأنها هي التي تتكلم ، وتَخرُج الصور الكلامية وكأنها ضربٌ من الخَلق العقليِّ فيه الجلال والرهبة والإقناع ، وفيه شيء من القوة الغامضة التي تصل بين المعنى وسر النفس .[٤]

وهذه اللغة الخاصة يمكن تبيُّن ملامحها وخصائصها في سياق اللفظ ونَظْمه ، وتركيب المعاني وتصريفها ، و وجه تأديتها إلى النفس ، وما عسى أن

---

(١) إعجاز القرآن ، ص ٢٦٨ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٦ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٣١٨ . (٤) المرجع السابق ، ص ٣٤٢ .

تعارضه النفس به ، أو تدافعه وتلتوي عليه من قِبَله .

كمـا أن هذه اللغة الخاصة لا بدَّ من أن ترتبط بطبيعة المتلقّين وطبقات أفهامهم ، واعتبارها بما هو أبلغ في نفسه وأعمُّ في وضعه . كما أنها لا بد من أن تتمثّل في طبيعة العلاقة بين التراكيب ، وارتباط المعنى بما قبله ، واندماجه فيما بعده ، ومساوقته لأشباهه ونظائره .

ولا يكتفي الرافعيُّ بهذا المستوى العميق في إدراكه لمفهوم اللغة الخاصة ؛ بل إن المستوى السطحي للأداء له دوره الأساسيُّ من حيث تدبُّر الألفاظ على حروفها وحركاتها وأصواتها ولحونها ، ومناسبة بعضها لبعض في ذلك ، والتّغلغل في الوجوه التي من أجلها اختير كلٌّ لفظ في موضعه ، أو عُدِل إليه عن غيره ، من حيث موافقته لمعنى الجملة ونظمها ، ومن حيث دَلالته في نفسه وملاءمته لغيره .[١]

وفي هذا المستوى السطحيّ يؤكد الرافعيُّ على أن طبيعة الأسلوب يجب أن تجري على أصل من تحقيق الحروف وتفخيمها ، وأن أصوات الحروف إنما تنزل منزلة النّبرات الموسيقية المرسَلة في جملتها ، ولا بد مع ذلك من نوع في التركيب ، وجِهَة من التأليف حتى يمازج بعضها بعضاً ، ويتألف منها شيء مع شيء فتتداخل خواصُّها ، وتجتمع صفاتها ويكون منها اللحن الموسيقيُّ ، وهو لا يتأتّي إلا من التركيب الصوتيِّ الذي يثير بعضه بعضاً على نِسَب معلومة ، ترجع إلى درجات الصوت ومخارجه وأبعاده .[٢]

وكما ربط الرافعيُّ بين المعنى ، أو المستوى العميق والأبعاد النفسية – يربط أيضاً بين هذا المستوى السطحيّ والانفعال النفسيّ ؛ فليس يَخفى أن مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسيّ ، وأن هذا الانفعال بطبيعته إنما هو سببٌ في تنويع الحركات المختلفة : في اضطرابه وتتابعه على مقادير تُناسِب ما في

(١) إعجاز القرآن ، ص ٣٤٢ ، ٣٤٣ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٨٢ .

النفس من أصولها . ثم هو يجعل الصوت إلى الإيجاز والاجتماع ، أو الإطناب والبَسْط بمقدار ما يكسبه من الحدة والارتفاع والاهتزاز وبُعْد المدى ونحوها ممّا هو بلاغة الصوت في لغة الموسيقى .»(١)

و واضح هنا مدى تأثُّر الرافعيّ بالبلاغيين القدامى في مقولتهم بوجود مستَوَيَيْن للأداء : يتمثَّل أولهما في اللغة النفعية أو المألوفة ، ويتمثَّل الآخر في اللغة الإبداعية أو الفنية ، فأطلَق على الأولى اللغة العامّة ، وعلى الأخرى اللغة الخاصّة .

و واضح – أيضاً – أنه في حديثه عن اللغة الخاصة أفاد مما قدّمه ابن سنان الخفاجيّ في سرّ الفصاحة عن الحروف والأصوات وصلتها بالأداء الفنيّ . وربما كانت إضافة الرافعيّ متمثلةً في ربط هذه المباحث بالنواحي النفسية بالمعنى الذي أدركه من هذا المصطلح .

وقد شغَله – كما شغل البلاغيين قَبْله – التفرقةُ الحاسمة بين ما هو شائع في الأداء المألوف وما هو فرديٌّ ، من حيث كان الجانب الأخير هو المدخل الطبيعيُّ للمستوى الفنيِّ ؛ ومن ثم كان المدخل الأساسي لقضية الإعجاز .

وربما كان تأثُّره الشديد بعبد القاهر هو الذي جعله يعاود الحديث بمفاهيمه بين الحين والآخر : ففي مجال تناوله الكلمة المفردَة يدرك أن قيمتها الحقيقية إنما تأتي من التركيب الذي يُكسبها روحا لن تتوافر لها إذا أُفرِدَت ، وهذه الروح إنما تُكتسب من السّياق الذي يَرد فيه هذا التركيب ، فكما أن اللفظة في إفرادها تكتسِب معنى في نفسها من وضعها اللغويّ – نجدها تكتسب في التركيب وفي السّياق معنى إضافيا ، حتى إذا عزلناها وميّزناها من تركيبها ضَعُفت ونَقصت ، وهذا المعنى الإضافيُّ هو ما يُطلِق عليه الرافعيُّ : روح التركيب .»(٢)

---

(١) إعجاز القرآن ، ص ٢٨٤ ، ٢٨٥ . (٢) المرجع السابق ، ص ٣٢٥ .

ويرى الرافعيُّ أن النَّسَق البليغ لا بد من أن تتوفَّر له أصوات ثلاثة :

أولها – صوت النفس . وربما يقصد الرجل بذلك الجوَّ النفسيَّ الذي يحيط بِنَسق الأداء ثم يتلبَّس به ، بحيث يستجمع الكلامُ به أسباب الاتصال بين الألفاظ ومعانيها ، وبين هذه المعاني وصورها النفسية . ويمكن تلمُّس هذا الصوت النفسيِّ في الصوت الموسيقيِّ الذي يكون من تأليف النَّغم بالحروف ومخارجها وحركاتها ، ومواقع ذلك من تركيب الكلام ونَظْمه على طريقة متساوقة متساوية .[1]

ثانيها – صوت العقل . وربما كان يقصد به الفكرة التي يتضمنها التركيب ، حيث يراه متمثِّلاً في الصوت المعنويِّ الذي يكون من لطائف التركيب في جملة الكلام ، ومن الوجوه البيانية التي يُدار بها المعنى حتى لا يخطئ طريق النفس .

ثالثها – صوت الحس . وهو عنده أبلغهن شأنا ، ويتمثَّل في دقة التصور المعنويِّ ، والإبداع في تلوين الخطاب ، ومجاذبة النفس مرة وموادعتها مرة أخرى ، واستيلائه على مَحْضها بما يورد عليها من وجوه البيان ، أو يسوق إليها من طرائف المعاني .[2]

والحقُّ أن كلام الرافعيِّ في هذه الأصوات مشوب بالغموض الشديد ، حتى يصعب أن يتبيَّن المرء بدقة المقصودَ بكل صوت منها ، وإن كان من المحتمل أن كلامه فيها هو الذي فتح الباب أمام أحمد الشّايب وغيره ممَّن ساروا بالبلاغة في طريقها الجديد ؛ ليحددوا الأسلوب بعناصره الثلاثية : الفكر والعاطفة والوسائل التعبيرية ، وهو تحديد أضرَّ بالبحث البلاغيِّ أكثر ممَّا أفاده ، كما سوف نرى عند حديثنا عن كتاب « الأسلوب » للشّايب .

---

(١) إعجاز القرآن ، ص ٢٩٠ ، ٢٩١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٩١ .

وليس أدلَّ على الغموض والاضطراب من عودة الرافعيّ مرة أخرى وجمع كلّ عناصر الأسلوب تحت ما يُسميه : الصورة النفسية للتأليف ، التي بها يُحيل الإنسان المادة المخلوقة في الطبيعة إلى معانٍ تصوَّرَها في نفسه ، أو تصوَّرها حتى ترى النفسُ هذه المادة المصوَّرة وتحسّها ، على حين قد لا يراها المتكلم الذي أهدفها لكلامه غرضاً ، ولكنه بالكلام كأنه يراها . »[1]

بل من الملاحَظ أنه عاد إلى إهمال صوت الحسّ ، والاهتمام بالصوت النفسيّ وحده ، وذلك أن الكلام إذا رُكِّب على أصل من التركيب لا يتأدّى بالمعاني إلى أبعدَ من مظاهر الحس ، فهذا يكون الكلام الطبيعيّ — الذي سبق أن أطلَق عليه اللغة العامّة — وهو لا يُعطي للمتكلم أية فضيلة ، بل إن الناس فيه جميعاً على سواء . أما إذا خرج الكلام إلى أن يكون في أوضاعه ومعانيه كأنه تصرُّف من الحواسّ في أنواع الإدراك ودرجاته — فهذا هو الكلام النفسيّ الذي يُضيف إلى صفة المتكلم صفة البلاغة . »[2]

ويبدو أن الرافعيّ أدرك هذا الاضطراب فعاد مرة أخرى يُعطي للجانب النفسيّ حقّه وللحواسّ حقّها ؛ ذلك أن الكلام إذا ارتفع إلى أن يصير في تقليبه ومداورته كأنه طرقٌ ما بين الحواسّ في أنواع إدراكها ، وبين النفس ، فلا يخطئ التأثير ، ولا ينافر جهةً من جهاته ، ولا يعدو أن يبلغ من الفؤاد مبلغه الذي قُسِم له — فهذا هو الكلام الذي يُظهر البليغ ويميزه بين قومه ، حتى إنه ليُمثّل أحد المجاميع النفسية في الأرض من أفراد العظماء كالشعراء . »[3]

وربما كانت الدراسات النفسية التي كثر الحديث عنها في مطلع هذا القرن من الأسباب التي دفعتْ بالرافعيّ إلى تَرْداد كلمة (النفس) و (النفسيّ) في حديثه عن الأسلوب كمدخل للحديث عن إعجاز القرآن — دون أن يكون لأيٍّ من اللفظين تحديدٌ واضح في مفهومه ، ممّا جعل كلامه مشوباً بالغموض

---

(١) إعجاز القرآن ، ص ٣١٢. (٢) المرجع السابق ، ص ٣١٢ ، ٣١٣. (٣) المرجع السابق ، ص ٣١٣.

الكثيف كثيراً من الأحيان ، والاضطراب في بعضها كما ألمحنا ، فهو لم يتجاوز بالمصطلحين ما يدركه عامة الناس منهماً ، دون تبيُّن لما يمكن أن يقود إليه ترديدهما من أمور تتّصل بالإنسان في أخصّ أحواله ، وإلى اكتشاف السّطح الساذَج الذي يتفتّق عن عمقٍ معقّد ثَريّ ، يمثّل المنبع السِّريّ للعواطف والإحساسات ، كما يمثّل الطاقة الفعلية الكامنة فيه ، والدوافع والقيم والخصائص التي تُتيح له تَبنّيَ أساليب جمالية وتشكيليّة تلعب دوراً رئيسيا في إبداعه الأدبيّ شكلاً ومضموناً .

ولهذا كله لم يستطع الرافعيُّ أن يُغطّي مساحة ولو ضئيلة من الجانب النفسيّ الفعّال في إبداع الأسلوب . وكلُّ ما استطاعه كثيرٌ من العبارات الانطباعِية ، وكثيرٌ من التعبيرات الهُلامية التي لا نُمسك فيها بمفهوم واضح محدّد في الكشف عن الجانب التّشكيليّ للصياغة والتّركيب بالنسبة للأسلوب. فأعلى طبقات اللغة — عنده — هي التي تأتي من وراء النفس لا من وراء اللسان ، وإدارة المعاني تأتي على سُنَن و وجوه تجعل الألفاظ كأنها مذهب هذه المعاني في النفس ، وقصور هذه المعاني من إلقائها في ألفاظ تقصر بحقيقتها النّفسية .[1]

ويبدو أن هذا الإدراك القاصر في تَمثُّل الحقيقة النفسية التي تكمن وراء التّراكيب والألفاظ — هو الذي جعل الرافعيّ يقلل من شأن العقل والتفكير في الإبداع الأدبيّ ، ويُعلي من شأن الإلهام ، ويجعله طبقةً فوق العقل وفوق الإرادة .[2] وعلى هذا فإن الكلام البليغ المتفرّد هو الذي يقوم على السياسة المنطقيّة على طريقة البلاغة لا على طريقة المنطق ، من حيث كان المنطق معتمداً على الأقيسة المعروفة المكرّرة التي يسترسل بعضُها إلى بعض ، ويُراد بها إلزامُ المخاطب عقليا لا شعوريا .

---

(١) إعجاز القرآن ، ص ٣٤٦ . (٢) المرجع السابق ، ص ٣٥٤ .

أما طريقة البلاغة فإنما يُراد بها تحقيقُ المعنى واستبراء غايته ، وأخذُ الوجوه والمذاهب على النفس من أجزائه التي يتألف منها ، حتى لا تَصدِف عنه ، ولا تجد لها مذهباً ولا وجهاً غيرَ القصد إليه ؛ فيكون من ذلك الإلزام البيانيّ الذي توحيه طبيعة المعنى البليغ .»[1]

(١) إعجاز القرآن ، ص ٣٥١ .

الفصل الثالث

« دفاعٌ عن البلاغة »

قدم الأستاذ أحمد حسن الزيات [1] في هذا المؤلَّف محاولة لدراسة الأسلوب، من خلال حصيلته التي جمعها من التراث القديم في البلاغة حيث تفهَّم هذا التراث وتشرَّبه ، ومن خلال حصيلته من القراءة في النقد الفرنسيِّ . وقد وقف الزيات موقفاً وسطاً بين التمسك بالقديم وتقبُّل الجديد ، بحيث لا ينغلق أمام ما قرأه في النقد الغربيِّ ، ولا يهمل ما تشرَّبه من التراث البلاغيِّ القديم . وتَقَدَّم لدراسة الأسلوب وهو يرى في هذا التراث العربيِّ كثيراً من القيم الفنية مِمّا يمكن أن نستعين به ونحن بسبيل مواجهة هذا الطوفان الفكريِّ القادم من الغرب . ويبدو أن الرجل توقَّف في إفادته من القديم عند ما قدمه العسكريُّ وعبد القاهر ؛ لأن الدراسة البلاغية بعدهما أخذت في التحجُّر والجمود ، كما أن كتب النقد والبلاغة القديمة لم تحاول استلهام ما قدمه عبد القاهر ومَنْ سبقه في ميدان الأسلوب بحيث تطوِّر ما دلوهم عليه من خصائصَ فنية ، وصفات لفظية . [2] كما لم يحاولوا الإفادة مما قدَّمه ابن خلدون في دراسة الأسلوب .

---

(١) ولد سنة ١٨٨٦ وتعلم بالأزهر ، ثم عمل بالتدريس . وأجاد الفرنسية ، ثم التحق بالحقوق وحصل على إجازتها من باريس . وقد أنشأ مجلة « الرسالة » وانتخب عضواً بمجمع اللغة العربية ، ورأس مجلة الأزهر . ومن أهم مؤلفاته : « وحي الرسالة » ، و « في أصول الأدب » ، و « دفاع عن البلاغة » ، و « تاريخ الأدب العربي » . كما ترجم « آلام فرتر » ، و « رفائيل » ، وتوفي سنة ١٩٦٨ .

(٢) أحمد حسن الزيات : دفاع عن البلاغة ط ٢ القاهرة ، عالم الكتب ١٩٦٧ . ص ٦٨ .

وقد حاول أن تكون دراسته معتمدة على المقارنة بين البلاغة القديمة ومفهوم الأسلوب عند الغربيين ، ومن هذا المنطلق يعرِّف الأسلوب بأنه : طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام [١] . وهو بذلك يمتاح مما قاله عبد القاهر حول النَّظْم وقدرة الشاعر أو الناثر على تركيب الكلام على حسب مقتضى النحو ، وهو في الوقت نفسه يربط بين الأسلوب والفن الذي يعالجه المبدِع ، ثم بين الأسلوب والموضوع الذي يتناوله . ويبدو أن هذا التعريف لم يشبع رغبة الزيات في التحديد ، فيعود إلى تعريف الأسلوب مرة أخرى بأنه : طريقة خَلْق الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة اللفظية المناسبة .[٢] فالأسلوب خَلْقٌ مستمر ، خلق الألفاظ بواسطة المعاني ، وخلق المعاني بواسطة الألفاظ ، فالأسلوب ليس هو المعنى وحده ولا اللفظ وحده ؛ وإنما هو مركَّب فنيٌّ من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقه ، وتلك العناصر هي الأفكار والصُّور والعواطف ، ثم الألفاظ المركبة والمحسِّنات المختلفة . والمسلك العام للزيات يدل على قربه من الاتجاهات الرومنسية ؛ لأن الأدب عند الرومنسيين – والشعر على وجه الخصوص – ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقاً مستمرا ، وأداةُ الخلق هي الخيال المبتكر أو المؤلِّف بين العناصر المشتتة ، والضابط عندهم هو قوة الرؤية الشعرية و وضوحها وعمقها على نحوٍ يثير جوا من المشاعر ويهزّ الوجدان . [٣]

ومن الملاحِظ الهامة عند الزيات محاولته الربط بين اللغة وصفات الأمة من حيثُ تبادل التأثير بينهما ، وهذا يعني أن اللغات تتمايز بتمايز الأجناس ، ويبدو في ذلك متأثراً بدعوة فردريك موللر Friedrich Miiller الذي كان يُصنِّف اللغات طبقاً لمميزات جنسية وعِرقية . [٤] والزيات يريد أن يَخرج من ذلك إلى

---

(١) دفاع عن البلاغة ، ص ٧٠ . (٢) المرجع السابق ، ص ٧٦

(٣) محمد مندور : الأدب ومذاهبه . القاهرة ، دار نهضة مصر ، ص ٦٣ ، ٦٤ .

(٤) محمود السعران · اللغة والمجتمع . بنغازي ، المطبعة الأهلية ، ١٩٥٨ . ص ٤١ .

الربط بين اللغة وأسلوب الكاتب « فاللغات التي اكتسبت من مدنية أهلها رقة اللفظ وأناقة العبارة ، ومن شاعريتهم جمال الصورة وروعة الأخيلة – تُغني الكاتب بموسيقاها وحلاها عن كدِّ القريحة في ابتكار المعاني واستنباط الفكر . أما اللغات التي لم تؤتها الطبيعة حظا موفوراً من سحر اللفظ وفنون الصياغة ، فكُتّابها مضطرون إلى أن يعوِّضوا أساليبهم من ذلك وجازة التعبير ورزانة التفكير، ومدّ القارئ بفيض من المعاني يَشْغله عن الفكر فيما فاته من جمال الأسلوب .»[1]

فاللغة تأخذ بنصيبها من الملامح الخاصة بالأمة بما فيها من عناصر مميّزة ، وهذا المفهوم قد أغرى الزيات في الزهو بلغته وبما فيها من خصائصَ تتفوّق بها على غيرها من اللغات ، وهي فكرة نراها بعيدة عن الصواب ، ولعل هذا ما قاده إلى القول بأن هناك تراثًا جماعيا في الصفات المميزة لِلُّغة ، وعلى قدر ما تكون هذه الخصائص في الأمة تكون قابلية الأساليب فيها للاختلاف . فالصفات القومية في الأمة العربية كانت في جاهليتها شديدة الظهور والعموم ، حتى لم يكن بين صفات الفرد وصفات الجماعة إلا فروق لا تكاد تُلحظ .[2]

والفنان العبقريُّ – عند الزيات – هو الذي يستطيع أن يُغلِّب صفاته الخاصة على صفات قومه العامة ؛ فيتميَّز طابعه ، ويستقلُّ أسلوبه ، أما العاديون والمقلِّدون وحَفَظة التعابير فتظل أساليبهم نُسَخًا منقولة عن الأصول العامة الموروثة لا يختلف بعضها عن بعض .[3]

وقد أثار الزيات خلال بحثه في الأسلوب قضية الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى ، وعرض لاتّجاهات النقد القديم في هذا المجال ، فهناك من يرى العلاقة بينهما كالعلاقة بين الجسم والثوب ، ولكل منهما وجود مستقلْ عن الآخر برغم ما بينهما من تلازُم ؛ فالجسم يقوم بحساب الخلقة والثوب يقوم

(١) دفاع عن البلاغة ، ص ٧٢ . (٢) المرجع السابق ، ص ٧٠ ، ٧١ . (٣) المرجع السابق ، ص ٧١ .

بحساب الصناعة . وهناك من يرى أن العلاقة بينهما كالعلاقة بين الروح والجسد ولا يوجَد هذا بغير ذاك . والزيات على الرأي الثاني على أساس أن الأسلوب عنده هو الهندسة الروحية لِمَلَكَة البلاغة .[1] والواقع أن الزيات تجاوز بما قاله حدود ما نعرفه عن البلاغة والنقد القديمَيْن ؛ فما نعرف أن أحداً من الدارسين القدامى ادَّعى بوجود استقلال متميز للفظ عن المعنى . قد يرى بعضهم أن الجمال يستكنُّ في اللفظ ، وقد يرى بعض آخر أن الجمال إنما يكون في المعنى ؛ ولكنهم جميعا رأوا أن اللفظ والمعنى كوجهَي العملة لا يمكن الفصل بينهما في الحقيقة ، وإذا فعل أحدهم ذلك فإنما يفعله بدافع تعليميٍّ خالص . والزيات بما قاله عن اللفظ والمعنى واتِّحادهما اتحادَ الروح والجسد لم يخرج عما قاله عبد القاهر الجرجانيُّ « فلو غَيَّرنا في الصورة تغيرت الفكرة ، وإذا غيَّرنا في الفكرة تغيرت الصورة ، فقولنا : أعْنيك ، غيرُ قولنا : إياكَ أعني ، وقولنا : كلُّ ذلك لم يكن ، غيرُ قولنا : لم يكن كلُّ ذلك . »[2] فترتيب الألفاظ في النطق يكون بترتيب المعاني في الذهن ، وإن مزية الألفاظ ليست في سماعها بالأذن ؛ بل حيث ننظر بالقلب ونستعين بالفكر .[3] وهو ما ذكره عبد القاهر قبل ذلك في ترتيب الألفاظ على ترتيب المعاني في النفس ، ولن يُتصور في الألفاظ وجوبُ تقديم وتأخير ، وتخصيص في ترتيب وتنزيل بحيث يكون من حقِّ هذا أن يسبق ذلك ، ومن حُكْم ما ها هنا أن يقع هنالك، فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً ، أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيثُ اللفظ – فليس ذلك راجعاً إلى أجراس الحروف ، وإلى ظاهر الوضع اللغوي ؛ بل إلى أمرٍ يقع من المرء في فؤاده .[4]

ومن الملاحِظ الهامة – أيضاً – أن الزيات بعد أن ارتضى كون اللفظ

---

(١) دفاع عن البلاغة ، ص ٧٤ . (٢) المرجع السابق ، ص ٧٤
(٣) المرجع السابق ، ص ٧٥ . (٤) أسرار البلاغة ، ص ٣ .

والمعنى كالجسد والروح عاد مرة أخرى لينتصر لأصحاب الصياغة ؛ لأن تجويد الا سورة عنده يستلزم تجويد الفكرة وليس كذلك العكس .»[1] ويبدو أن إعجابه ب رومنسية ، ثم اطلاعه على مبادئ الحركة الواقعية – هو الذي ساقه إلى هذا الرأي ؛ حيث أعجِب بفلوبير Flaubert أستاذ المدرسة الواقعية ، فبرغم إعجاب فلوبير بالمذهب الرومنسيّ ونَهَمه في قراءة مؤلّفات الشعراء الرومنسيين – كان اتّجاهه إلى الواقعية ، بحيث أصبحت عنده المذهبَ الأول والمثل الأعلى .»[2]

« وفلوبير هذا كان إمام الصناعة في فرنسا ، أخذ نفسه بالتزام ما لا يَلتزِم غيره ، فكان لا يكرِّر صوتاً في كلمة ، ولا يُعيد كلمة في صفحة ، وكانت أذنه هي الحكَم الأعلى في صوغ الكلام ، فلا تسيغ منه إلا ما حَسُن انسجامه، وتعادلت أقسامه ، وتوازنت فِقَره .»[3] ولكن لا نتصور أن يكون كلام فلوبير هنا مقصوداً به نصرة أصحاب الصياغة فقط ؛ ذلك أن الرجل كان يضع القيمة الجمالية فوق كل اعتبار ، ويرى أن خَلق الجمال هو مهمة الفنان الوحيدة ، وكان يرى هذا الجمال مزيجاً من الفكرة والصورة وأسلوب التعبير . »[4] فليس هناك مجال لِقَصْر مجال الجمال والإبداع عنده على الصياغة وحدها كما فهم الزيات .

وفي سبيل انتصاره للصياغة يردِّد مقولة بوفون : « الأسلوب هو الرجـل نفسُه .» ويُحمِّلها ما لا تحتمل في سياقها الذي وردت فيه ، فهي « لا تعني أكثر من أن الأسلوب سِمةٌ شخصية في استعمال اللغة لا يمكن تكرارها .»[5] ولكن الزيات يقيم عليها دعواه بأن الأفكار تكون – قبل أن يُفرغها الفنان في قالبه الخاص – من الأملاك العامة ، فإذا عرف كيف يصوغها على الصورة

---

(١) دفاع عن البلاغة ، ص ٧٩ .

(٢) إبراهيم عبد الرحمن : دراسات مقارنة . القاهرة ، مكتبة الشباب ١٩٧٥ ، ص ٥٥ .

(٣) دفاع عن البلاغة ، ص ٧٩ . (٤) دراسات مقارنة ، ص ٥٧ ، ٥٨ .

(٥) مفهوم الأسلوب ، ص ٥٣ .

اللازمة الملائمة تصبح مِلكاً خاصا له ، تسير في الناس موسومةً بِوَسْمه ، وتعيش في الحياة مقرونة باسمه . »[1] وهو بذلك يعمد إلى أن يطابق بين رأي بوفون وما قاله الجاحظ من أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ ، والبدويُّ والقرويُّ والمدنيُّ ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخيُّر اللفظ ، وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السَّبْك ؛ فإنما الشعر صياغة وضَرْب من النسج ، وجِنسٌ من التصوير . »[2] ومقتضى هذا الرأي أن الأدب عبارة جميلة وكفى ، فلو كان المضمون وضيعاً واللفظ شريفاً – لما نال ذلك من شأن الكاتب بل لَعُدَّ مقياسَ براعته .

وقد جعل الزيات للأسلوب صفاتٍ ثلاثة جامعة لا بدَّ من توافرها لتحقيق البلاغة : الأصالة ، والوجازة ، والتلاؤم . »[3]

والأصالة تمثِّل شخصية الكاتب الخاصة في الفكرة والصورة والروح ، ويُراد بها بناء الأسلوب على ركنَيْن أساسيَّيْن من خصوصية اللفظ وطرافة العبارة . وهو يَقصِد بخصوصية اللفظ هنا ما قصده عبد القاهر من تركيب اللفظة في الجملة ؛ لأن الكلمة ميتة ما دامت في المعجم ، فإذا وصلها الفنان الخالق بأخواتها في التركيب ، و وضعها في موضعها من الجملة – دبَّت فيها الحياة، وسرَت فيها الحرارة ، وظهر عليها اللون . »[4] أما الركن الآخر وهو طرافة العبارة فأُسُّه الابتكار في حكاية الخبر ، وتصويرِ الفِكَر ، وتقويم الموضوع . »[5]

الصفة الثانية هي الوجازة ، وهي عنده – حَدُّ البلاغة – كما هي عند القدماء ، وقد جعلها أصلاً في بلاغة العربية ، كما جعلها أولَ الفروق بين اللغات السامية واللغات الآرية ؛ لأن الأولى إجمالية والأخرى تفصيليَّة . »[6]

---

(١) دفاع عن البلاغة ، ص ٨١ ، ٨٢ .
(٢) الحيوان ، ص ١٣١ ، ١٣٢ .
(٣) دفاع عن البلاغة ، ص ٩٥ وما بعدها .
(٤) المرجع السابق ، ص ٩٦ ، ٩٧ .
(٥) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
(٦) المرجع السابق ، ص ١٠٣ .

وفَضْل الإيجاز يكمن في احترام المتكلم لوقت القارئ والسامع بحيث يُبعِد عنهما الملل ؛ ولذا فعلى الكاتب أن يهتمّ بما يكتب ، فينقّيه من الحشو ويُصفّيه من الفضول ، ويُخلّصه من التّرادف والتّقريب ؛ ولكنه يعود مرة أخرى ويسوي بين الإجمال والتّفصيل ؛ لأن كلا منهما حَسَنٌ في بابه ، وقد يكون التفصيل من الإيجاز إذا قُدّر لفظه على معناه .

والإيجاز الذي يعنيه أن يَدلّ اللفظ على المعنى ولا يزيد عليه ، فإن كان ناقصاً عنه فهو إيجاز الحذف والقِصَر ، وإن كان مساويا له فهو إيجاز التّقدير والمساواة . ومن الملاحَظ أن الزيات هنا لم يستوعب ما قدمه السّكاكيُّ في هذا المبحث حيث كان أكثر واقعية في حديثه عن المستويات الثلاثة ؛ ذلك أنه رفض إضفاء أيّ قيمة فنية على المساواة ، بل إنه جعل الإيجاز والإطناب أمرَيْن نسبيّيْن لا يمكن تبيُّن أيّ منهما ، فقد يكون الكلام مطنبا وهو موجَز بالقياس إلى كلام آخر ، ومن هنا رأى أن تقرير مواضع الإيجاز والإطناب إنما يرجع إلى متعارَف الأوساط .[1]

والصفة الأخيرة من صفات الأسلوب هي التلاؤم[2] ، وهي العنصر الجماليُّ في الأسلوب ؛ لأن الإنسان بطبعه وَلوع بالجمال في كل ما يحيط به أو يستعمله من بيت وطعام وأثاث وطبيعة ، فلا بد من أن يمتدّ هذا الولع إلى الأسلوب وما فيه من عذوبة الكلمات ، وتناسق الفقرات ، وتوازن الجمل ، وائتلاف الأصوات .

وهو يرى أن هذا الجمال اللفظيّ تابع لقوة العاطفة وجلالة الموضوع ، لا فرق في ذلك بين أدب العامة أو أدب الخاصة ، بحيث يكون الكلام خفيفاً على اللسان ، مقبولاً في الأذن ، موافِقاً لحركات النفس . ومدارُ ذلك كله على الذوق السليم والأذن الموسيقية . والزيات في ذلك كله لم يخرج عمّا قاله

---

(١) مفتاح العلوم ، ص ١٢٠ . (٢) دفاع عن البلاغة ، ص ١١٦ وما بعدها .

أبو هلال العسكريّ ، وابن الاثير ومَنْ لفّ لفّهما في هذه المباحث التي تختص بالكلمة في حالة إفرادها وفي حالة تركيبها .

ويختم الزيات دراسته في الأسلوب بالربط بينه وبين طبيعة الشخصية [١] ؛ لأن الأسلوب البليغ – بعد ذلك – من وازم القوة لا ينفكُّ عنها إلا في الندرة، وهو يقصد بالقوة هنا قوة الروح لا قوة العضَل ، فكلما قويت روح الإنسان قويتْ كلمته ، وفي هذا السياق يستشهد برجال عِظام كعليٍّ والحجاج وطارق، والإسكندر ونابليون ، وهتلر وتشرشل ومصطفى كامل .

وليس معنى قوة الأدب ما كان موضوعه شديداً كالحرب ، وليس معنى ضعفه ما كان موضوعه ليِّناً كالحب ؛ وإنما الأدب القويُّ ما صدر عن قوة الروح وصدق الشعور وسموّ الإلهام ، وألمعيَّة الذهن ، وصدق لفظه واتّسق أسلوبه . [٢]

ويتضح لنا من خلال هذه الدراسة التي قدّمها الزيات عن الأسلوب أنه أقام دراسته على عناصر ثلاثة : المبدِع ، والمتلقّي ، والأسلوب نفسه ، فربط بين هذا الأسلوب ومبدِعه أحياناً ، ثم ربط بينه وبين متلقّيه مرة ثانية ، ثم ربط بين الأسلوب وموضوعه طوراً ثالثاً ، فالأساليب تتعدد وتتفاوت وتسمو وتهبط تبعاً لهذه العناصر التي تناولها بالدراسة . والأساليب تختلف باختلاف الذهن والثقافة والنوع والغرض والحال والشخص الذي يتحدث ، فأسلوب القصة غيرُ أسلوب الرواية ، وأسلوب العتاب غيرُ أسلوب الشُّكر ، وأسلوب التأثير غيرُ أسلوب الإقناع ، وأسلوب العالِم غير أسلوب العامل . وكل أسلوب بليغ في بابه مقبول من أصحابه . [٣]

---

(١) دفاع عن البلاغة ، ص ١٣٤ وما بعدها .

(٢) المرجع السابقة ، ص ١٣٧ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٩٣ ، ٩٤ .

الفصل الرابع
« الأسلوب »

يمكن اعتبار كتاب « الأسلوب » الذي ألفه الأستاذ أحمد الشايب [1] من أكبر المحاولات في دراسة الأسلوب ، والبحث في مجالاته . وقد كان هذا المؤلَّف ثمرة خبرة طويلة في معايشة البلاغة والنقد القديمَيْن ، مع الاطلاع على بعض ألوان الثقافة النقدية الأجنبية .

لقد تبيَّن للمؤلِّف أن الدراسات النظرية في النقد القديم مزجت بين هذا النقد والبلاغة ، ولم تَعُدْ هناك حدود تفصل بينهما ، وانتهى هذا الامتزاج إلى انشعاب الدراسة البلاغية إلى علوم ثلاثة ، هي : المعاني والبيان والبديع : ففي المعاني تُدرَس الجملة ، وما في حكم الجملة سواء أ كانت متَّصلة أم منفصلة ؛ وفي البيان تُدرس الصور البلاغية بألوانها المختلفة من تشبيه ومجاز وكناية ؛ وفي البديع تأتي توابعُ هذين العِلمَيْن كمكمِّلات للأداء الفنيِّ .

وفي محاولة عَرْض البلاغة القديمة في ثوب عصريٍّ يستفيد بالوافد من الفكر الغربيِّ — ينطلق الشايب في بحث الأسلوب ، فحَصَرَ علم البلاغة في بابَيْن هما : الأسلوب ، والفنون الأدبية .

وفي الباب الأول تُدرس القواعد التي إذا اتُّبِعت كان التعبير بليغاً ، أي واضحاً مؤثراً : فتُدرس الكلمة والجملة والفقرة والعبارة والصورة ، والأسلوبُ من

---

(١) تخرج في دار العلوم ، وعمل بالتدريس بوزارة المعارف ، ثم عين مدرساً للغة العربية وآدابها في كلية الآداب جامعة القاهرة ، ثم عمل رئيسا لقسم الدراسات الأدبية في كلية دار العلوم . ومن مؤلفاته . « الأسلوب » ، و « أصول النقد الأدبي » ، و « تاريخ النقائض في الشعر العربي » ، و « تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثالث » .

حيث أنواعه وعناصره وصفاته ومقوّماته وموسيقاه .»[١]

وفي الباب الثاني ، ويُسمّى قسمَ الابتكار ، تُدرس مادة الكلام من حيث اختيارها وتقسيمها ، وما يلائم كلّ فن من الفنون الأدبية ، وقواعد هذه الفنون كالقصة والمقالة والوصف والرسالة والمناظرة والتاريخ .»[٢]

ويبدو أن منطلَق الشايب في دراسة الأسلوب كان هو منطلق الشيخ حسين المرصفيّ ؛ أي كلام ابن خلدون في تعريف الأسلوب وتحديد مفهومه ، فكلاهما أورد تعريفه نفسه ، وناقش من خلاله القضايا الفنية التي نبعت من خلال هذا التّعريف ، غير أن الشايب كان أوسع أفقاً ، وأدقّ فهما ، وحاول أن يمزج مَبْحثه بكثير من معارفه في النقد الغربيّ الحديث .

وقد حاول إثارة قضية جَدَلية مع أولئك الذين تصوّر أنهم يقصدون بالأسلوب العنصر اللفظيّ الذي يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات ، وأوضح أن هذا العنصر اللفظيّ يرجع إلى نظام آخر معنويّ انْتَظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم ، فكان بذلك أسلوباً معنويا ، ثم تكوّن التأليف اللفظيّ على مِثاله ، وصار ثوبَه الذي لبسه ، أو جسمَه إذا كان المعنى هو الروح .»[٣]

وهذا القول تباعد به المؤلّف عما نألفه في البلاغة والنقد القديمَيْن أيضاً ، حقا قد وجدنا فيهما بعض آراءٍ تتحدّث عن اللفظ وبعضا آخر عن المعنى ، و وجدنا عبد القاهر يتحدّث عن التركيب اللفظيّ الذي ينطبق على الترتيب النفسيّ ؛ ولكنّ ذلك كله لم يُقصَد به هذا الفهمُ من وجود أسلوب معنويّ وآخر لفظيّ ، وهو أمر أصرّ الشايب عليه في كثير من صفحات مؤلفه . فهو عندما يتحدث عن كتابة التاريخ يقول : « أما الأسلوب اللفظيّ فيجب أن يكون واضحاً جميلاً .»[٤]

وعندما يتحدث عن المناظرة والجدل يقول : « والذي يعنينا هنا العبارة أو

---

(١) أحمد الشايب : الأسلوب . ط ٦ القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٦ . ص ٣٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٨ . (٣) المرجع السابق ، ص ٤٠ . (٤) المرجع السابق ، ص ٩٧ .

الأسلوب اللفظيّ .» [١] وفي حديثه عن فن الوصف يقول : « يجب أن تكون التراكيب والعبارات ذات نغمة عامة ملائمةٍ لما يوصف ... بحيث يكون الأسلوب اللفظيّ حكاية الأسلوب المعنويّ .» [٢] وفي حديثه عن أثر الشخصية في اختلاف الأساليب يقول : « وأما العبارة فهي العنصر اللفظيّ من الأسلوب ، أو هي هذا الأسلوب اللفظيّ الذي يقابل الأسلوب العقليّ والصّوريّ .» [٣]

وعندما أراد المؤلّف أن يقدم تحديداً واضحاً لمفهوم الأسلوب لم يستطع أن يتخلص من توزيع فكره بين معارفه في البلاغة القديمة ومعارفه في النقد الحديث ؛ ممّا جعله يقدّم عدة تعريفات لا تعريفاً واحداً ، محاولاً أن يستكمل بكل تعريف ما فاته في التعريف السابق ، بحيث يصل في النهاية إلى مفهوم للأسلوب تَصوَّرَه ولكنه لم يُحسِن عرضه بالشكل المستحدث الذي كان يهدف إليه .

فهو يقول عن الأسلوب إنه « فنٌّ من الكلام يكون قصصاً أو حواراً ، أو تشبيهاً أو مجازاً ، أو كناية ، تقريراً أو حِكماً وأمثالاً .» [٤] وكأن الأسلوب هنا يرتبط بالنوع الذي يُبدعه الأديب ، ومن العجيب أن تكون القصة بمعناها الفنيّ مساويةً في الأداء للمجاز أو الكناية ، مع أن الذي نعرفه أن هذا المجاز وتلك الكناية ليست سوى وسائل تعبيرية تدخل في أسلوب القصة أو غيرها من الفنون الأدبية .

ويبدو أن المؤلّف قد أدرك عدم كفاية هذا التعريف فاستدرك قائلاً عن الأسلوب إنه : « طريقةُ الكتابة ، أو طريقة الإنشاء ، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتّعبير بها عن المعاني قَصْدَ الإيضاح والتأثير .» [٥] وهو هنا يحاول أن يركّز مفهوم الأسلوب في التركيب اللغويّ ذاته ، مع ربطه بمقدرة صاحبه على إيقاع اختياره على طريقة خاصّة في تأليف الألفاظ ، ومع ربطه بالغرض

---

(١) الأسلوب ، ص ١٠٠ (٢) المرجع السابق ، ص ١٠٦ . (٣) المرجع السابق ، ص ١٥٨ .
(٤) المرجع السابق ، ص ٤١ . (٥) المرجع السابق ، ص ٤٤ .

الذي يهدف إليه المتكلم من الأمور العقلية أو التأثيرية . وهو في ذلك يكاد يقترب من عبد القاهر في فهمه للأسلوب ، وربما لهذا خَتَم كلامه في هذا التعريف بما ذكره عبد القاهر عنه من أنه « الضَّرْب من النَّظْم والطريقةُ فيه .»[١] فهو يلمَح في معناه الناحية الشكلية الخاصة بطريقة الأداء ، أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب تصويراً لما تَشكَّل في نفسه من صورة فكرية ، لِنَقْلها إلى سواه بالعبارات اللفظية .

وعندما يقارن الأسلوب في الأدب بغيره من أساليب الفنون الأخرى يعود فيؤكد على أن الأسلوب هو طريقة التعبير ؛ لأن الفنون الأخرى لها طرق في التعبير يعرفها الفنِّيون ، ويتخذون وسائلها من الألحان والألوان والحجارة ، وكذلك العلماء لهم رموزُهم ومصطلحاتهم ومناهجهم في البحث والأداء .[٢]

فالأسلوب - إذاً - هو طريقة التفكير والتصوير . وهذا التحديد - كما نرى - يتناول بالدرجة الأولى عناصر الأسلوب التي تتحقق بوجود الصلة بينها ، كما أنه يتضمَّن المراد من الأسلوب في سائر الفنون من حيث هو تفكير وتصوير وتعبير .

ولعدم اطمئنان الشايب إلى كل ما سبق من تعريفاتٍ للأسلوب يلجأ إلى تعريف أخير يحاول - كما يقول - كشفَ الغموض ورفع الحيرة التي سيطرتْ على بعض الدارسين « وأعود مرة ثانية إلى تعريف الأسلوب فقد غُمَّ الأمر على بعض الدارسين بصدد ذلك ، أعود لأقول : إن تعريف الأسلوب ينصبُّ بداهة على هذا العنصر اللفظيِّ ، فهو الصورة اللفظية التي يعبَّر بها عن المعاني أو نَظْم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال ، أو العبارات اللفظية المنسَّقة لأداء المعاني .»[٣]

ويتضح من هذه التعريفات المتتابعة « أن الأستاذ لم يطمئن إلى الوصف

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٤١٨ . (٢) الأسلوب ، ص ٤٤ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٤٩ .

الذي يرتكز على ذاتية المنشئ ، وآثر عليه - ربما دون أن يشعر - وصفاً يرتكز على العبارة اللغوية نفسها ، وهو بذلك يعبِّر - من ناحية - عن اهتزاز النظرة الرومنسية إلى الأدب ، والحاجة إلى نظرة أخرى ، تعترف للِنَّص بحياة مستقلة عن حياة منشئه ، وتَدرسه على أنه ظاهرة لها وجودها الخاصّ ، وكانت هذه النظرة إلى الأدب التي بدأت في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وأخذت تبسط سلطانها على الدراسات الأدبية منذ الأربعينات - لا تزال تتلمَّس طريقها بين الأدباء العرب فيْ حذَر واستحياء .»[١]

وعندما يتحدث المؤلِّف عن عناصر الأسلوب نلمح عودةً بدراسة الأسلوب إلى منهج الدرس البلاغيّ القديم بحيث تصبح العملية الفنية في مجال القول عمليَّةً تعليمية خالصة للتدريب على إنشاء الأساليب بألوانها المختلفة .

والخطوة الأولى التي يجب أن يخطوَها الكاتب في مجال الإبداع هي اختيار الفن الأدبيّ الذي يعتمد عليه لأداء ما في نفسه من المعاني ، فهو مقالة ، أو قصيدة ، أو رسالة ، أو قصة ، أو خطابة عامة ، أو محاضرة ، أو كتابٌ مؤلَّف .[٢]

الخطوة الثانية - يختار فيها المعاني أو الأفكار والحقائق الهامة ، ثم يرتِّب هذه الأفكار ترتيباً يصل به إلى نتائجها المرادة ، فإذا انتقل من ذلك إلى التعبير بعبارات واضحة فقد تكوَّن له الأسلوب العلميُّ أو الأدبيُّ بمعناه العام .[٣]

والأسلوب العلميُّ يتكوَّن - عنده - من عنصرَيْن أساسيَّيْن : الأفكار والعبارات . أما إذا لجأ الكاتب إلى الخيال يصوِّر به انفعاله ، فيضيِّق دائرة الأفكار ، ويأخذ منها أجلَّها وأشملها على أسباب القوة والجمال ، ثم يفسرها تفسيراً أدبيا - فإن ذلك يُنتج لنا أسلوباً أدبيا خالصاً .[٤]

أما العملية الأسلوبية في هذَيْن النوعَيْن فلا تخرج - عنده أيضا - عن

---

(١) شكري عياد : مفهوم الأسلوب . مجلة فصول ، أكتوبر ١٩٨٥ ، ص ٥٥ .

(٢) الأسلوب ، ص ٥٠ . (٣) المرجع السابق ، ص ٥٠ . (٤) المرجع السابق ، ص ٥١ .

اختيار الأفكار وتنسيقها ، وإيثار الكلمات الدقيقة ، وظهور العاطفة ، واستخدام الوسائل الخاصة لتصويرها .[١]

ومن الواضح أن الشايب يقوم بعملية تبأين أسلوبيٍّ على أساس وجود خواصٍّ معينةٍ للقسمَيْن الرئيسيَّيْن للأسلوب ، وهذه الخواص ترتبط بقدرة الكاتب على اختيار صِيَغ معينة ، أو تعبير محدَّد ، أو نمط من الأنماط المتاحة الخاصة بالتصوير الفنيِّ ، وهو ما يمكن أن نعتبره بالمفهوم الأسلوبيِّ الحديث خَرْقًا للنظام المألوف في اللغة ، أو انحرافًا عن المستوى العاديِّ ذا شِحْنة عاطفية مع الأسلوب الأدبيِّ ، وبغيرها في الأسلوب العلميِّ . والحق أن ذلك لا يمثِّل إلا بعض الجوانب في العملية الإبداعية ؛ ولذا فإن دراسته في هذا المجال تنقصها بعض الأمور ، مثل : علاقة هذه الأنماط أو التراكيب بطبيعة المنشئ ، ومثل علاقتها بالظروف الاجتماعية والنفسية ، ومثل ارتباط بعض صور الأداء بطبيعة المتلقّي ، أو ما يُعبَّر عنه أحيانا في البلاغة القديمة بمراعاة الحال ؛ لأننا بإغفالنا هذه الجوانب نضيِّق إطار النص الأدبيِّ ، ونختزل وجوده في بُعْدٍ واحد فقط .

ومع إقرار الشايب بوجود أسلوبٍ للشِّعر وأسلوب للنَّثر – نراه يوجِد نوعًا من الاتحاد بين الشعر والنثر ، فليس بينهما تضادّ مطلق ، وإنما تقوم الصلة بينهما على اتحاد موضوعيٍّ واختلاف شكليٍّ .[٢]

وناحيةُ الاتِّحاد تظهر في أن كلا منهما يتناول الموضوعات التي يتناولها صاحبه ممّا يتصل بالإنسان والطبيعة ، وكلٌّ منهما يتناول الأشياء بالطريقة الفنية التي تبدو فيها شخصية الأديب .[٣]

أما ناحيةُ الاختلاف فتقوم على اعتبار أن النَّثر تغلب عليه صفة الإفادة والشعر تسوده صفة التأثير .[٤] كما أن الوزن أخصُّ ميزات الشعر وأبينها في أسلوبه ، ويقوم على ترديد التفاعيل المؤلَّفة من الأسباب والأوتاد والفواصل ،

(١) الأسلوب ، ص ٦٢. (٢) المرجع السابق ، ص ٦٢. (٣) السابق ، ص ٦٢. (٤) السابق ، ص ٦٣.

وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها .[١]

والشايب هنا يُتابع ابن الأثير الذي قال بتقارب موضوعات الشعر والنثر ، وأنهما يتشركان في كثير منها ، فكما يصف الشاعر الديار والآثار ويحنُّ إلى الأهواء والأوطار – فكذلك يكتب الكاتب في الاشتياق إلى الأوطان ومنازل الأحباب والإخوان ، ويحنُّ إلى الأهواء والأوطار .[٢]

وكما يكون هناك أسلوب للشعر وأسلوب للنثر – فإن للشعر أساليب تختلف باختلاف الموضوع : فأسلوب الحماسة أو الفخر قويٌّ جليل ، وأسلوب العتاب أو النسيب رقيقٌ جميل ، وأسلوب الوصف الطبيعيّ رائع جذّاب ، وذلك كله راجع إلى خاصيَّة الانفعال الذي يؤثر في الجسم والعقل والسلوك سواء أكان خوفاً ، أم حبا ، أم بغضاً ، أم إعجاباً ، ولكن بدرجات مختلفة .[٣]

فاللغة عند المؤلف تصوِّر الانفعالات تصويراً صادقاً يلائم طبيعة هذا الانفعال بما فيها من موسيقى قوية أو ضعيفة ، خشنة أو رقيقة ، ناعمة منسجمة أو مختلفة ، وكلٌّ ذلك يمثل ظواهر طبيعيَّة لما يحويه الأسلوب من معنى هو قوة الوِجدان أو موسيقاه .[٤]

والاختلاف الوِجدانيُّ يتبعه اختلاف في الأسلوب ؛ فالعبارة التي تصوِّر الغضب أو السّخط أقوى من تلك التي تعبر عن الحزن أو الخوف أو الوَله أو الخذلان .

ومن هذا المنطلق في فهم الأسلوب يرى المؤلف أن أسلوب الحماسة أو الوعيد أقوى من أسلوب النّسيب أو الاعتذار أو الرثاء ، وهو رأي يُعوزه كثير من الدقة والموضوعية ؛ لأن مفهوم قوة الأسلوب – عنده – غيرُ محدد ، برغم أنه جعل كلامه في هذا المجال قانوناً عاما تخضع له الأساليب الأدبية عامة ، وأساليب الشعر خاصة .[٥] فالقوة والضعف – في مفهومي – لا ترتبط بطبيعة

---

(١) الأسلوب ، ص ٦٥ . (٢) المثل السائر : ٤ ، ص ٩ . (٣) الأسلوب ، ص ٧٣ .
(٤) المرجع السابق ، ص ٧٤ . (٥) المرجع السابق ، ص ٧٥ .

الغرض الذي يؤدّيه الأسلوب ؛ بل بما يحويه ذلك الأسلوب من خواصٍّ تعبيريةٍ لها طبيعتها المميزة ، وقد تكون هذه الخواصُّ كثيفةً في لون ، أو أقلَّ كثافة في لون آخر ، ولكن ذلك لا يؤدّي إلى الحكم بالقوة أو الضعف بالنسبة إلى الغرض الذى سيق من أجله الكلامُ ، هذا فضلاً على أننا لم نجد عند الشايب في هذا القانون سوى عبارات انطباعيّة ذاتِ مفهوم هُلاميٍّ لا نخرج من ورائه بمفهوم حقيقيٍّ للقوة أو الضعف ، من مثل أوصاف : الجليل ، الرقيق ، الرائع ، الجذاب ، الخشن ، الناعم ، وهي أوصاف استمدها من محفوظاته في النقد العربيِّ القديم .

ومن الملاحِظِ الهامة أن الشايب عندما أراد وَضْعَ قانونه الأسلوبي استند — على ما يبدو — إلى نظرية ابن جنّي في اللغة ، التي وضعها في كتاب الخصائص في فصل بعنوان « إمساس الألفاظ أشباه المعاني » [١] ومفاد هذا الفصل أن اللغة محاكاة لأصوات الطبيعة ، وهي نظرية البو — وو Bow-waw [٢] نفسها ، وقد أدى إلى وضع هذه النظرية ورود كلمات عديدة في كل لغة ، لفظُها يدلُّ على معناها ، مثل : الرنين والغُنّة والزَّقْزقة ، والقَهقهة ، والحفيف ، والخرير ، والخَشْخشة ، والطقْطقة .

يأتي الشايب ويوجب على المبدع أن تكون كلماته من الدقة بحيث تكون صدى صادقًا لما تحكي من صوت ، أو تؤدّي من معنى ولون ؛ لكي يكون الأسلوب حاكيًا ما وراءه ، إذا سمعه الإنسان فكأنما يشهد الطبيعة في ائتلافها ، والصُّورَ في تنوُّعها : يسمع الرعد القاصف ، أو الآذيَّ الصاخب ، أو البلابل الغرِّيدة ، ومن ذلك خَصّتِ اللغة كلَّ صوت بِاسْم ، وكلَّ لون بميزة ، وكثُرتِ الكلمات التي تحكي صوت الطبيعة ، وتدل بجرسها على معانيها .

---

(١) ابن جني : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار . القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٥٢ . ج ١ ، ص ٤٦ . (٢) أنيس فريحة : نظريات في اللغة . بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ص ١٧ .

ومن ذلك الصَّخَبُ لصوت الخصومة ، والزَّجَل رفع الصوت عند الطرب ، واللَّجَب صوت العسكر ، والهُتاف رفع الصوت بالدعاء ، وزئير الأسد ، ونُباح الكلب ... إلى غير ذلك .»[١]

وهذا الوجوب الذي يفرضه على المبدع – من خلال هذا المفهوم – تعسُّفٌ لا ترتضيه نظرية اللغة نفسها ؛ فالكلمات التي يمكن أن تُفسَّر على هذا المبدأ قليلة جدا بالنسبة لمفردات لُغةٍ من اللغات ، وفضلاً عن هذا فإن هذه النظرية تَعجِز عن تفسير آلاف الكلمات التي لا يمكن أن نلمح فيها الآن أيَّ علاقة بين مبناها ومعناها ، فما هي العلاقة مثلا بين لفظة « مكتب » والمعنى الذي تدل عليه ؟ ليس هناك في الحقيقة أيّ علاقة ظاهرة يمكن أن تَدْعَم هذه النظرية التي اعتمد عليها الشايب في قانونه الأسلوبيِّ الذي طرحه في هذا المجال .

ومن منطلق عبارة « بوفون » « الأسلوب هو الأديب أو هو الرجل » كما ترجمها الشايب – ينطلق إلى الربط بين الأسلوب والمنشئ .»[٢] ، فلكلٍّ منشئ طابَعه الخاص في تفكيره وتعبيره ، يمتاز به عن الآخر في هذه العناصر ، دون أن ننسى أن المرجع في اختلاف الأسلوب هو نفس الإنسان ، وما يعرِض له من دواعٍ يُنشئ فيها الأدب : فهو تارة يعتمد على عقله ، وتارة يعتمد على عاطفته ، وتارة يجمع بين العقل والعاطفة . وبِتَشكُّل نفس المنشئ تصدر فنون متباينة ، ولكلٍّ أسلوبه الخاص وغايته الممتازة ، فالشخص واحد والفن مختلف[٣] ، والفن قد يكون واحداً والأشخاص متعدِّدون ، ولكلٍّ شخص آثاره المتباينة في تكييف الأسلوب تبعاً لما يمتاز به في عقله وشعوره وخلقه وثقافته ، ومذهبه في الحياة .»[٤]

ولا يتوقَّف اختلاف الأسلوب على اختلاف الفن أو اختلاف المنشئ فقط ، «

---

(١) الأسلوب ، ص ١٠٥ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٢١ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٢٢ . (٤) المرجع السابق ، ص ١٢٢ .

بل تَدْخل في ذلك العوامل الجمعية ، فنجد العصر الواحد من العصور الأدبية له طوابع عامة شائعة بين أدبائه ، منها تتكوّن ميزاته الأدبية ، أو شخصيته الأسلوبية التي يخالف بها سائر العصور . ونجد الشعب الواحد له خواصُّه الأدبية التي تَفرُقه من آخر يوافقه في لغته وجنس أدبه ، فالعصر الجاهليُّ له شخصيته الأدبية ، والعصر العباسيُّ له أدبه الحضريُّ ، وعصرنا الحديث له طابَعه العام في الأدب . وكذلك الأمم في هذا الشأن ، فمنذ القرن الرابع الهجريِّ أخذت الأقاليم الإسلامية تسترد استقلالها ، فأخذ الأدب نفسُه يتأثر بذلك في كل إقليم بمظهره المتميز .[1]

والشايب في ذلك يحاول المزج بين معارفه في النقد العربي القديم ، وبعض ما ألمَّ به من النقد الغربيِّ الحديث ؛ فقد التفت كثير من النقاد والأدباء العرب إلى أثر البيئة في الأدب كأبي عمرو بن العلاء وأبي العتاهية ، وابن سلام وابن قُتيبة والآمديِّ وابن رَشيق وغيرهم . « يروي المرزباني عن محمد بن أبي العتاهية : أنشدتُ أبي أبا العتاهية شعراً من شعري فقال : اخرُجْ إلى الشام . قلت لِمَ ؟ قال : لأنك لستَ من شعراء العراق ، أنتَ ثقيل الظل ، مظلم الهواء ، جامد النسيم . فأبو العتاهية هنا يُفرِّق بين بيئة العراق والبيئة الشامية ، وقد أنكر على ابنه أن يكون من أبناء العراق ، وأنه أولى أن يكون من أبناء البيئة الشامية ونتاجاً لها ، فظِلُّه كظلها ، وهواؤه كهوائها ، فلبيئة الشام — إذاً — جو خاص يؤثّر في الجو النفسيِّ لأبنائها ، وهذا بِدَوره يتضح أثره فيما يُنتجون من أعمال أدبية .»[2]

ويعقد المؤلف باباً لصفات الأسلوب[3] ، وهي صفات يمكن إدراكها بالنظرة السريعة ، كالأسلوب الموجَز أو المساوي ، أو السّهل أو الغامض أو التّصويريّ إلى غير ذلك من السمات الواضحة في العبارات ، ولكي يكون الأسلوب مثاليا

(١) الأسلوب ، ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

(٢) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٥٥ . ص ٢٦٥ .

(٣) الأسلوب ، ص ١٨٥ وما بعدها .

يجب أن تتوفر فيه ثلاثُ صفات : الوضوح لقصد الإفهام ، القوة لقصد التأثير، الجمال .

والوضوح يتحقق باختيار الكلمات المعيَّنة غير المشتركة بين معانٍ ، التي تدل على الفكرة كاملة ، والاستعانةِ بالعناصر الشارحة ، أو المقيَّدة ، أو المخيِّلة ، واستعمالِ الكلمات المتقابلة المتضادَّة إذا كان ذلك يخدم المعنى والفكرة ، والبعدِ عن الغريب الوحشيِّ ، والعَمْدِ إلى لغة الناس وما يستطيعون إدراكه .

أما قوة الأسلوب فتتحقَّق بقوة الصورة التي تتجاوز معناها الحرفيَّ إلى معنى أو معانٍ أخرى مجازية ، كالتمثيل والكناية والاستعارة ، كما تتحقَّق بقوة التركيب : ويتمُّ ذلك بتقديم الكلمة أو تأخيرها بالنسبة لموضعها الطبيعيِّ ، واستخدام الطباق البديعيِّ في موضعه من الكلام ، وإيثار الإيجاز في التعبير . أما الجمال فيتحقق بناحيةٍ سلبية ، وأخرى إيجابية : ويُراد بالناحية السَّلبية أن تخلو العبارة من أسباب الاضطراب الصَّوتيِّ ، والخشونة القاسية التي لا تنِمُّ على عاطفة أو خيال ، كما يجب على الكاتب استخدامُ مقدرته في إبعاد الكلمات المتنافرة الحروف ، أو العبارات المتنافرة الكلمات والجُمل ، وللأُذُن دورها الهامّ في إدراك الرَّتابة الصَّوتية التي تبدو في ترديد نغمة بعينها في النَّص الأدبيِّ حتى تبعث الملل . وخيرٌ منها التنويعُ الذي يُحتفظ فيه بمستوى الموسيقى لتلائم الموضوع ، ثم بعد ذلك لا بدَّ من الاحتراز في استعمال الكلمات الطويلة الكثيرة ، وترديد الجُمَل المتشابهة والعبارات العاديّة .

أما النَّاحية الإيجابية فتعتمد على وجود التَّناسُب ، أو مطابقة اللفظ للمعنى، والملاءمة بينهما حتى يكون الأول حكاية للثاني ، كما تعتمد على استيحاء الكاتب شعورَه الصادق وخياله اليقظ . وثمرةُ ذلك الظَّفرُ بهندسةٍ جميلة في صوغ وتأليف العبارات المتواصلة .[1]

---

(١) الأسلوب ، ص ٢٠٢ .

و واضح هنا أن الشايب يعرض مقاييس الأسلوب كما قال بها النقاد القدامى دون أن يزيد من عنده شيئا سوى هذه العبارات العصرية التي حاول أن يُضفيها على بحثه عن صفات الأسلوب ، ولكنه برغم ذلك لم يستطع التّخلص من سَيْل الصفات الانطباعية ، مثل : الرِّقة والجزالة والقوة والسُّهولة ، والسَّلاسة والعذوبة ، وديباجة الحرير ، واطِّراد الماء الجاري . وهي عبارات لا يمكن أن نَخرج منها بتحديدٍ واضح ملموس يؤكد مفهوم الرجل للأسلوب وخصائصه .

ومن الحق أن نقول بأن كتاب الأستاذ أحمد الشايب قد لقي رواجاً كبيراً ، وقبولاً حسناً لدى معلمي اللغة العربية في مدارسنا — على وجه الخصوص — حتى أصبح منهجُه في فهم الأسلوب وتحليل النص الأدبيّ دستوراً لهم ، يطبقونه نظريا وعمليا في الشرح والدّرس والتأليف ، وقد أدّى ذلك — بوعي أو بدون وعي — إلى ما نراه في الدرس الأدبيّ للطلاب من تمزيق للنّص ، وإخراج أمعائه — إن صح هذا التعبير — دون أن يقع الطالب على الجماليّات الحقيقية الكامنة في التعبير اللغويّ .

فمُعلّم اللغة العربية يَدْرس النص المطروح على طلبته من خلال هذه الزّوايا التي عالجها الشايب : فيقسّمه إلى الفكرة ، ثم العاطفة ، ثم الوسائل التعبيرية ، ثم يخرج من ذلك إلى تفصيلات وتفريعات وتنويعات على الفكرة ثم العاطفة ثم الوسائل بما فيها من صور وألفاظ ومحسّنات ، فيخرج الدّارس في نهاية الأمر بصورة شوهاءَ للنص الذي يَدْرُسه ، تنفّره أكثر مما تقربه ، وتزهّده في درس الأدب وبلاغته ؛ بحيث لا ينصبُّ اهتمامه إلا على حِفْظ ما في النّص من صور ومحسّنات ، وتَعداد ما في النص من حسنات وسَقطات ، دون أن يكون لذلك كلّه أثر في خلق حاسّة أدبية ، أو تنمية ذوقٍ جماليٍّ .

الفصل الخامس

« فنُّ القول »

قدم الأستاذ أمين الخولي [1] كتابه « فن القول » هادفاً إلى التّجديد في ميدان البحث البلاغيّ ، وربطه بالمباحث الحديثة في مجال الأسلوب عند الغربيين . وهذا التجديد يرمي إلى غرضين :

قريب : وهو تسهيل دراسة الموادّ الأدبية . وبعيد : وهو التّجديد في علوم الأدب أو علوم العربية ؛ بحيث تكون مادة هذه الدراسات من مواد النُّهوض الاجتماعيّ ، تتّصل بمشاعر الأمة ، وتُرضي كرامتها الشخصية ، وتُساير حاجتها الفنية المتجددة ؛ فتكون اللغة لغة الحياة في ألوانها المختلفة ، وأداة التفاهم ، فلا يعيش الناس بلغة ويتعلّمون لغة أخرى ، ولا يفكر الناس بلغة ، ويدوِّنون أفكارهم بغيرها ، ولا يتعاملون بلغة ، ويشْعرون وينثرون ويُمثّلون ويخطبون بغيرها . [2]

ومن الملاحظ أن أمين الخولي قَصَر اهتمامه في بحثه للبلاغة القديمة على ما دار حول المفتاح من شروح وتلخيصات مُغفِلاً – عامداً أو غيرَ عامد – كثيراً

---

(١) تخرج الأستاذ أمين الخولي في مدرسة القضاء الشرعيّ سنة ١٩٢٠ ، وتولى التدريس فيها ، كما درس في الأزهر ، وقضى نصع سنوات بين روما وبرلين ، إماما للمفوضية المصرية ، وتابع فيهما دراسته للإيطالية والألمانية ، ثم قضى بكلية الآداب بجامعة القاهرة نحو ربع قرن ، ثم أصبح عصوا بالمجمع اللغوي ، وهو رأس حماعة الأمناء التي ضمت عددا من خير أساتذة الجامعات في مصر والعالم العربي .
ومن آثاره : « ماهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب » ، و « مشكلات حياتنا اللغوية » ، و « فن القول » ، و « مالك ابن أنس » . وكانت وفاته سنة ١٩٦٦ .

(٢) أمين الخولي : فن القول . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٤٧ ص ١٩ .

من الكتب البلاغية الخِصْبة التي سبقت مفتاح السّكاكي أو عاصرته ، ولاحظ – كما لاحظ الشايب – انتهاء الدرس البلاغيّ إلى العلوم الثلاثة : المعاني والبيان والبديع .

بالمقارنة يمكن ملاحظة أن الدرس البلاغيّ الحديث قام هو الآخر على أمور ثلاثة :

الإيجاد ، والترتيب ، والتعبير ؛ وهي التي يدور عليها الفنّ القوليّ وتتحدّد بها دائرة بحثه ؛ وهي ما يدرك كل قارئ متأمل أن كل متفنّن قد مرّ بها لا محالة ، حتى أنجز عمله الأدبيّ . وبهذا المفهوم المحدَث تكون العملية الإبداعية ، أو فنّ القول – قائمة بالدرجة الأولى على عنصر المبدع الذي يجب أن تتوفر أشياء كثيرة ليتحقق له الترابط النفسيّ والعقليّ بما يبدعه من قول ، منها : الإرادة والملاحظة والقراءة والتأمل والإخلاص .[1]

ويتضح من الكلام في العنصر الثالث من عناصر العملية الإبداعية وهو التعبير – عودتُه إلى المباحث البلاغية القديمة يأخذ منها ما يتلاءم مع هذا الجديد ، فيدور كلامه حول الوضوح والمطابقة والتناسق ، والطّلاوة . كما يدور حول أحوال الكلمة من حيث أثرها في الفن القوليّ ، وما ينبغي أن يلاحظه الأديب في تلك الأحوال من العاميّ والدخيل والمهمل والملحون والمستحدَث ، وما إلى ذلك من أعراض حياة الكلمات .

كما ينضاف إلى ذلك البحثُ في المجاز المرسل والمجاز العقليّ ، والاستعارة والكناية ، إلخ .[2] كما ينضاف أيضا الحديث في أوضاع القول وصنوف الأساليب من شعر ونثر ، وما يندرج تحت الشعر أو النثر من فنون مختلفة كالنثر القصصيّ ، والخطابيّ ، والإيضاحيّ ، والشعر الحماسيّ والغنائيّ والتعليميّ والدراميّ ، إلخ .[3]

ولعل ما تتميز به خطة البحث في فن القول هو امتداد مجالها إلى خارج

---

(١) فن القول ، ص ٥٥ .   (٢) المرجع السابق ، ص ٦١ .   (٣) المرجع السابق ، ص ٦٢ .

حدود الجملة الواحدة ، واتّصالها بالعمل الفنيّ الأدبيّ كله ، ومحاولة تقريب الدرس البلاغيّ من الدرس الأسلوبيّ ، فلا تتوقف البلاغة عند بحث الألفاظ فقط بل تتعداها إلى البحث في الإيجاد وطرائقه ، والتّرتيب وخطواته ، والنّظر في الفنون الأدبية نظرة تُعنى بالمعاني حين تنظر إلى الألفاظ .

والعمل الأدبي عند المؤلّف يقوم على الوعي والقصد ، يعاني منه الأديب ويعايشه زمناً طويلاً أو قصيراً ، وينظر في كل خطوة من خطوات إبداعه ، بحيث ينتهي إلى أن يقدم فنا قوليا له ملامحه المتميزة والملتصقة بصاحبه .

حقا إن كثيراً من المباحث التي أشار إليها المؤلف في هذا المجال قد طرقها البلاغيّون القدامى ، بل قتلوها بحثاً ودراسة [١] ولكن تتمثل الإضافات الحقيقية في ربط العمل الأسلوبي بالقطعة كلها ، وهو أمر وردت له إشارات — أيضاً — في الدراسة القديمة [٢] . ولكن هذه الإشارات لم تستوفِ حقّها من البحث والدراسة ، ولم تُتَح لها عملية النمو حتى تأخذ مكانها الصحيح في الدرس البلاغيّ ، بحيث تبتعد به عن هذه الحلقة الضيقة التي دار فيها حول الجملة وما في حكم الجملة .

وتأكيداً لربط الأدب بمبدعه ، ينطلق الخولي — كما انطلق الشايب — من مقولة بوفون : « الشّخص هو الأسلوب » أو « الأسلوب هو الشّخص » [٣] فهو يربط بينهما على المستوى الفرديّ والمستوى الجماعيّ ، ولذا من الضروريّ ربط المعاني الاجتماعية بدراسة اللغة وعلومها ، من حيثُ ارتباط اللغة بالحياة ؛ فاللغات الغربية تتّصل بحياة أهلها اتّصالاً وثيقاً ، ولغة الحديث العاديّ هي لغة الأدب المتأنّق المتفنّن ، ولغة العلم الباحث ، ولغة السياسة المدبِّرة ، ولغة التجارة المتداوَلة ، فلغة البيت من لغة المسرح ، ولغة المصرِف من لغة المدرسة ، ولغة النادي من لغة المجتمع ، وما إلى ذلك . فلا تفترق هذه اللغات إلا بما يفرق

---

(١) انظر في ذلك المثل السائر لابن الأثير ، والعمدة لابن رشيق ، والطراز للعلوي .

(٢) انظر دلائل الإعجاز ، ص ١٢٤ . (٣) فن القول ، ص ١٠٥ .

بين الأساليب المختلفة من خصائصَ ومميِّزات نعرفها في درس الأسلوب ، ولا تتفاوت إلا بما تتفاوت به شخصية المتكلم وثقافته وأناقته .[١]

وكأن الخولي بهذا يدعو إلى اصطناع العامية لغةً للأدب ، أو ربما كان يدعو إلى نوع من التّقارب بينهما ، بحيث ينتج لنا من هذا التقارب لون جديد في الأداء الأسلوبيِّ يمكن الاعتماد عليه في مجال الفن القوليّ ، وبهذا نصل إلى بلاغة « واضحة المعالم ، متميزة القسمات ، سليمة الأساس . »[٢]

وهو في هذا يكاد يتفق مع ما نادى به سلامة موسى في « ألا يكون للمجتمع لغتان : إحداهما كلاميّة أي عاميّة ، والأخرى مكتوبة أي فُصحى ، كما هي حالنا الآن في مصر وسائر الأقطار العربية ؛ لأن نتيجة هذه الحال أن اللغة المكتوبة تنفصل من المجتمع ، فتصبح كأنها لغة الكهان التي لا تُتلى إلا في المعابد ، وينقطع الاتّصال الفسيولوجيُّ بينها وبين المجتمع ؛ ولهذا يجب أن تكون غايتنا توحيدَ لغتي الكلام والكتابة ، فنأخذ من العامية للكتابة أكثر ما نستطيع ، ونأخذ من الفصحى للكلام أكثر ما نستطيع حتى نصل إلى توحيدهما . »[٣]

ومن أجل تحديد غاية البلاغة يدخل المؤلّف في مباحث لغوية عن الصوت وفنه في الحياة .[٤] فالإنسان قد ظفر بقوة التّصويت وأجهزتها كما تهيأت لغير من الحيوان ، إلا أن الإنسان قد استطاع بتقطيعه هذا الصوت تقطيعاً منظّماً أن ينتفع بهذه القوة انتفاعاً عمليا وفنيا ، ونراه يجعل أساس إدراك الكلمة عنصراً صوتيا بحتاً ، فهي جرس صوتيّ مقطّع بنظام ، يستخدمه الإنسان ليتمّ تعاونه مع الآخرين من بني جنسه على استكمال حاجتهم العملية في الحياة ، حتى يتمّ له الوجود الاجتماعيُّ بحسن أثر التفاهم . وكما يكون للكلمة أثرها الاجتماعيُّ ، يكون لها أثرها الفنيُّ ، وهذا الأثر الثاني هو الذي يهتم له المؤلّف

---

(١) فن القول ، ص ١٠٥ .   (٢) السابق ، ص ١٠٦ .   (٣) سلامة موسى : البلاغة العصرية واللغة العربية . ط ٤ القاهرة ، سلامة موسى للنشر والتوزيع ، ١٩٦٤ . ص ٤٤ .   (٤) فن القول ، ص ١٥٢

في مبحث فن القول ، وهذا الأثر الفني لون من التفاهم النفسيّ والإمتاع الروحيّ ، كان الصوت سبيلَه و وسيلتَه .

فاللغة بهذا – عنده – لها وظيفتان أساسيّتان ، هما : التعبير والتأثير . والتعبير يختصّ بالناحية الاجتماعية النفعية ، أما التأثير فيختص بالوظيفة الفنية الجمالية .

ويبدو تحديد مدلول (الكلمة) قد أخذ شكلاً مسطحاً في هذه المعالجة اللغوية ، ربما لأن الرجل لم يفرد أن يغوص في مباحث اللغويين حول اللفظة والكلمة وهو أمر اختلفوا فيه جدّ الاختلاف . فإذا كانت الكلمة ذات مفهوم واضح في أذهان الناس – فإنّا نراها تظفر بنصيب كبير من جدل المحدَثين اللغويين حين حاولوا تعريفها ، وبيانَ حدودها ، « فعلماء الأصوات لا يَرَون في الكلام المتصل حدوداً تميّز بين كلمة وأخرى ، فلا يستطيع السامع تحليل الجملة أو العبارة إلى مجاميعَ صوتية ، كل مجموعة منها تنطبق على ما يسمّى بالكلمة – إلا حين يستعين بالدلالات التي تتضمنها الجملة أو العبارة . فكلماتُ الجملة متداخلة متشابكة يرتبط بعضها ببعض في أثناء النطق ارتباطاً وثيقاً ، وليس في الكلمة عنصر صوتيٌّ يحدد بدءها أو نهايتها حين تكون في الكلام المتصل . فإذا سمع الأجنبيّ عن اللغة قارئاً يقرأ قوله تعالى : ﴿ كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيامُ كَما كُتِبَ عَلَى الَّذينَ مِنْ قَبْلِكُمْ ﴾ يصعبُ عليه أن يحدد نهايات الكلمات أو بدءها إلا إذا كان على علم بالدلالات ، ومن أجل ذلك يقال لنا إن الأساس الصوتيّ لا يصلح وحده للتمييز بين حدود الكلمات في الكلام المتصل ، وليست اللغات في الحقيقة إلا كلاماً متّصلاً ، ويندر في الاستعمال العاديّ أن يكتفي المتكلم بكلمة واحدة عمّا يدور بخلده .»[1]

ومن خلال المقارنة بين البلاغة العربية القديمة والبلاغة الحديثة يأخذ

---

(١) إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ، ص ٣٩ .

الخولي في ألوان من التّخلية والتّحلية بالنسبة لبلاغتنا ؛ لتأخذ طابعاً عصريا وتلحق بمناهج اليوم في النقد والأدب .

فمن التخلية أن نكشف ما يسود جوّ شعورنا ، ويلوّن حياتنا من جفوة ونفور من الفن والفنون .[1]

ومن التخلية أن نزيل من الأذهان ما في استعمالهم للعلم والفن من تداخل وعدم تميُّز لنقر بذلك معنى الفن وحقيقته في مكانه الصحيح من صنوف المعارف الإنسانية .[2]

وهو بهذا يشير إلى عدم التمييز في استعمال العلم والفن في صنيع الأقدمين ؛ فهم يتحدثون عن مبادئ العلم أو مبادئ الفن ، ويُسمّون عدداً من دراستهم علماً ، كما يسمونها حيناً فنا ، ما يجدون في ذلك كبير فَرْق ، على حين يرى – هو – أن ما يخص الفن هو تطبيقٌ لحقائق نظرية ، وقضايا علمية، مما يمكن من عمل يدويّ ، فرذا ما وصِف الفن الجميل ، فقد أريد به ذلك النّشاط الوجدانيُّ في دنيا الدرس الأدبيّ ، وما إليه من الدراسات التي يريد وَصْله بها .[3]

وبإزالة هذا التداخل في الاستعمال تتهيّأ الأرواح لِتَمثُّل تلك البلاغة ، وجدانية الوجود ، حسناء المعارف ، وضّاءة القسمات .

ويبدو نفور الخولي من هذا التداخل بسبب معايشته لما في الشروح والتلخيصات من جفاف المصطلحات ، وعُقْم التقسيمات ، ممّا جعله يؤكد على هذه الفنية مرة بعد أخرى ؛ اعتقاداً منه بأن ذلك يُطمئِن النفوس إليها حتى لا تجفو البلاغة أو تزورّ عنها[4] ولعل هذا هو الذي جعله يؤكد مرة بعد أخرى أنه لا يقصد إلى فصل يُدوَّن ، أو قاعدة تُقرر ، أو كتاب يُنشر « لئلا يُلهي مثلُ

---

(١) فن القول ، ص ١٧٤ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٧٦ . (٤) المرجع السابق ، ص ١٧٧ .

هذا الناسَ على الزمن فيعكفون عليه يلقّنونه ويردّدونه ويحفظونه ويلزَمونه ، فيردون البلاغة بهذا إلى ما عِبْناه من أمرها ، وتكون قضايا تُقرَّر ، وحقائق تُحفظ وتُفسَّر ، إلخ . ويوم يشاء الله أن يخرج هذا الكتاب أو شيء منه ، فسأرسله عصيا على الحفظ ، فارا من التركيز المعقَّد ، بارئًا من التقليد الجامد ، كارهًا مَنْ يحاوله ، راجيًا المخالفة آملاً الزيادة ملتمسًا المرونة ؛ ليظلَّ درس فن القول وجدانيا روحيا ذوقيا ، أساسه شيء ليس في الكتب ، وميدانه ملكوت السموات والأرض ، وحظه من العلم ما يبصر بالنفس ، ويسدد الحس ، ويستشفّ الهمس .» [١]

ومن العجيب أنه يدعو – أيضاً – إلى دراسة الأدب دراسة موضوعية تمدُّ صاحب الصناعة بما لا بد منه من لفَت وإبانة تُعين على صقل الموهبة الأدبية . [٢]

فكيف تتفق هذه الدعوة إلى موضوعية الدراسة الأدبية مع إلحاحه المتكرر على فنية البلاغة ، ورفضه تسميتها علماً ؟ [٣]

وربما كان ذلك مرجعه إلى امتزاجْ النظرة الكلاسيكية بما فيها من موضوعية بالنظرة الرومانسية بما فيها من إغراق في الذاتية ، وكان لهذا أثره الواضح في كثير من جوانب بحثه في فن القول ، وفي كثير من المعايير الجمالية التي قصد إلى أن يُحلّي بها هذا البحث ، حتى إنه عندما أراد أن يأخذ من القديم ما يستحسنه لِيُطعِّم به هذه الدراسة الحديثة ، نراه – بتأثيراتٍ رومانسية – يُعجب بكثير من التعبيرات الانطباعية التي رددها « بِشْرٌ بن المعتمر » في القرن الثاني وابنُ خلدون في القرن التاسع الهجريّ من مثل حديثهم عن الذوق الأدبي والتذوق ، والسحر والسر ، والفتنة والمتعة . [٤] وبرغم ذلك الإعجاب فإنه يعود مرة أخرى وينكر على البلاغة القديمة إسرافها في هذه

---

(١) فن القول ، ص ٢١٥ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٨٧ . (٣) شكري عياد : مفهوم الأسلوب . مجلة فصول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ٥٤ . (٤) فن القول ، ص ١٧٧ .

الأحكام المطلقة ، والعبارات الغامضة وصفاً لرجال الفن القوليّ ، مثل قولهم : إنهم سَحَرة مُفلِقون ، أو مَهرة بارعون ؛ وقولهم عن الذوق : إنه سِرّ روحانيّ ، وسحر وفتنة ؛ وقولهم في وصف الآثار : إنها رائعة ومعجزة ، وبارعة وباهرة ، أو متينة رصينة .[١]

ومما يزيد العجب والغرابة أن الخولي – مع نفوره من المدرسة الكلامية ، ونفوره من صَبْغ البلاغة بالصِّبغة العلمية – يدعو إلى الاستعانة ببعض ما خلّفته الدراسات العربية القديمة في هذا الميدان ، كالذي اهتدى له قُدامة في كتابه « نقد الشعر » .[٢] فهذا الكتاب – كما نعرف – من أكثر الكتب القديمة إغراقاً في النَّزعة الشَّكلية المنطقية بالنسبة لقضايا الشعر والنثر وقضايا النقد عامة؛ بل إن قُدامة جعل معرفة جيِّد الشعر من رديئه علماً من علوم العربية ، كان الناس يَخْبطون فيه منذ تفقّهوا في العلم فقليلاً ما يصيبون .[٣] وإطلاق كلمة « عِلْم » على هذه الدراسة النقدية هي ما جَهَد الخولي نفسَه لإزالتها وإحلال « فن القول » محلّها ، فتكون هذه التسمية لفتاً متّصلا إلى الصورة المحببة ، والمنهج المرجوّ ، بحيث تتّصل كلمة الفن بمعناها اللغويّ من قولهم : افتنّ في الحديث : أخذ في فنون وأساليبَ حسنةٍ من الكلام ، فهي أقرب في دلالتها من كلمة بلاغة بمعنى البلوغ والانتهاء .[٤] وهذه نتيجة طبيعية لرفض كلمة العلم في مجال الدِّراسة البلاغية والنَّقدية وإحلال كلمة الفن بديلاً عنها ، فكيف يتفق ذلك – أيضا – مع الدعوة إلى تحلية الدراسة الحديثة بمنهج قُدامة ابن جعفر ؟ ومن أهم التَّحليات التي يدعو إليها المؤلِّف في « فن القول » تمييزُ مكانٍ في هذه الدائرة الموسَّعة لدرس الأساليب ، ولا يجب أن نقف في ذلك عند القليل الذي ألمَّ به القدماء ، ولا نكتفي بتكملته بالدراسة الحديثة ؛ بل يجب أن يكون هذا الدرس وسيلة للإشراف على آفاق أدبية ونقدية ومذاهب في ذلك ، ومدارس في الفن القوليّ تُعرف بها ، وتَبين خصائصُها وأهدافها .[٥]

---

(١) فن القول ، ص ١٨٠ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٨٧ .

(٣) نقد الشعر ، ص ١٦ . (٤) فن القول ، ص ١٧٨ . (٥) المرجع السابق ، ص ١٨٨ .

وهو هنا يقصد إلى الربط بين الأسلوب وطبيعة الغرض الأدبي الذي يعرض له من الفكاهة والتهكم وما إليها ، من حيث هي عوالم فنية ، ونزعات أدبية . كما يريد إلى الربط بين الأسلوب والاعتبارات النفسية والأدبية من حيث هي طراز في الإخراج والعرض كالرّمز الفنيّ والرمز الأدبي ، لا في حدودها الساذجة التي أشار إليها القدماء في مثل الكناية ؛ بل من حيث هي ضَرْب من الفن يتّصل بموجات نفسية ، ويرمي إلى أهداف أدبية واجتماعية وما إليها .[١]

وكما ربط بين الأسلوب وطبيعة الغرض الأدبيّ نجده يربط بين الأسلوب وطبيعة المبدع ذاته مرة أخرى ، بل يبدو أن الربط الأخير هو الأثير لديه ؛ فقد ناقش تعريفاتِ القدماء للبلاغة ملاحِظاً ما فيها من قصور واضطراب .[٢] فبعضُها يقوم على ربط الأداء بالمتكلم ، وبعضُها الثاني يقوم على أثر العبارة في نفس المتلقّي ، والبعض الثالث يقوم على خصائص التعبير ذاته ، والنوع الرابع يقوم على الربط بين الأسلوب والمتكلّم والمتكلّم من مثل قولهم : البلاغة : إبلاغ المتكلّم حاجته بِحُسن إفهام السّامع .[٣] وهو يرفض كل ذلك مُؤثِراً تعريفها « بِفَنّيّة القول »[٤] باعتبار أن الكلام الفنيّ هو المعبِّر عن إحساس الإنسان بالحُسْن ، ولا يمكن نقل هذا الإحساس إلا إذا كان له وجود حقيقيٌّ عند قائله ، وكان في وقعه عند السامع مشاركة واضحة ، كما أن الكلام ذاته يجب أن تتوفر فيه صفة الحسن أيضا .[٥]

والذي يؤكد ميلَه إلى الربط بين الأسلوب ومبدعه ما أخذه على القدماء من إغفالهم لهذا الأمر مع أهميته في العملية الإبداعية ، فلم نجد لهم في هذا المجال إلا ومضاتٍ خاطفةً من مثل قولهم : « كفاك من الشعراء أربعة : زهير إذا رغِب ، والنابغة إذا رهِب ، والأعشى إذا طرب ، وعنترة إذا كلِب ، وجرير إذا غضِب . وقيل لكُثيِّر أو لنُصيب مَنْ أشعر العرب ؟ فقال : امرؤ القيس إذا

---

(١) فن القول ، ص ١٨٨ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٩٦ ، ١٩٧ . (٣) المرجع السابق ، ص ١٩٦ ، ١٩٧ . (٤) المرجع السابق ، ص ١٩٨ . (٥) المرجع السابق ، ص ١٩٨ .

ركب ، وزهير إذا رغب ، والنابغة إذا رهب ، والأعشى إذا شرب .» [١]

بل إن هذه الدراسة القديمة عندما تنبّهت إلى جانب المنشئ تحدّثت عن المتكلّم لا المتفنّن ، ولا شك في أن هناك فارقاً كبيراً بين الاثنين ، هو الفرق بين حديث كل يوم ، والحديث الأدبيّ الأنيق . [٢]

والخولي يُرجع كل ذلك إلى أنهم كانوا يتحرّكون في إطار دينيٍّ محدّد « إذ قصدوا إلى خدمة القرآن الكريم ، فلعلهم والحال هكذا قد نَفَروا — في تنبُّه أو غير تنبُّه — من أن يتحدّثوا في كلام الله وأوجه نَظْمه ، فيذكروا المتكلّم وحاله ، ويقولوا كان في حالة كذا ، فجاء قوله كذا .» [٣]

ولعل اهتمام المؤلّف بطبيعة المبدِع جعله يدعو إلى ضرورة تحلية الدراسة البلاغية بمقدّمةٍ نفسيّة ؛ فالأدب لا يقوم على المنطق العقليّ الاستنباطيّ الفلسفيّ ؛ بل هو ألوان أخرى من المنطق العاطفيّ النفسيّ ، المتّصل بحياة الإنسان الوجدانية ، ونشاطه الذّوقيّ . [٤]

وليس معنى اهتمامه بجانب المتكلّم إغفاله جانب المتلقّي ، فعندما يقارن بين حالة البلاغة القديمة عندنا والبلاغة الحديثة يحدّد لهذه البلاغة الحديثة غايتين : عمليّةً وفنيّةً . فالغاية العملية هي : تحقيق مصالح حيويةٍ للأفراد والجماعات ؛ والغاية الفنية هي : الإمتاع بالتعبير عن الإحساس بالجمال ، أو بالتّذوّق لروائع الأداء الفنيّ . [٥]

وكما نرى فهنا ربط واضح للأسلوب بالمتلقّين أفراداً أو جماعاتٍ ، في الجانب الإخباريّ والجانب الإبداعيّ .

فأطراف العملية الإبداعية من متكلّم ومتكلّم وكلام تكاد تتوفّر عند الخولي

---

(١) العمدة : ١ ، ص ٦٠ .   (٢) فن القول ، ص ٢٠٣ .   (٣) المرجع السابق ، ص ٢٠٦ .
(٤) المرجع السابق ، ص ٢٠٧ .   (٥) المرجع السابق ، ص ٢٠٩ .

في دراسته لفن القول ، وهي محاولة كما يقول – هو – تمثّل تخطيطاً ما زال رهنَ التّغيير والتّعديل ، وهدفَ التّجديد والتّحسين ، تحتمل الإضافة والحذف.[١] وهي محاولة تُمثّل – مع أسلوب الشايب – موقفاً وسطاً ؛ فهي لم تغفل القديم تماماً ، ولم تكتفِ بالجديد وحده ؛ وإنما كان التلاقي بين الطرفين هو أساس الدراسة عند الرجلين ، فكلاهما تحمّس للقديم وأحبّه ، وأدانه ، وكلاهما أقبل على الجديد وأخذ منه بقدر وحذَر .

(١) فن القول ، ص ٢٢٣ .

الفصل السادس

الأسلوب عند عباس محمود العقاد

لا شك في أن التّحرُّكَ وراء تفكير العقّاد لمتابعة المناطق الأسلوبية التي توقّف فيها أو تعامل من خلالها مع النّصّ الأدبيّ – يقتضي نوعاً من النّظر الشُّمولي الّذي يمتدُّ ليغطي مساحة واسعة من التفكير العربيّ القديم ، الذي اتّصل بهذه المنطقة اتّصالاً مباشراً أو غير مباشر ، كما يمتد ليغطّي مداخلَ الوافد الغربيّ ، فيُلِمّ بتيّاراته ومناهجه ، ويدقّق في إجراءاته ومبادئه ؛ ومن ثَمّ يكون متاحاً تحديدُ (الأفكار الأسلوبية) عند العقّاد على المستوى النظري ، أو المستوى التطبيقيّ .

والواقع أن الدُّخولَ إلى عالم العقّاد عمليّةٌ تحتاج إلى مجاهَدَة خاصّة ؛ إذ إن نتاجه ذو طبيعة موسوعِيّة ، ومتابعة مفرداته لا تغني عن النّظر إليه في كُلّيّته ، كما أن النّظر الشُّموليّ لا يغني عن متابَعَة المفردات ، وهذا وذاك هما ما نعتمد عليه في تحديد التّقابُل أو التّوافُق في الفكر العَقّاديّ ، من خلال منهج مزدَوِج يعمد إلى التّحليل وصولاً إلى دقائق هذا الفكر ، كما يعمد إلى التّركيب وصولاً إلى كُلّيّاته .

والنّظْرة التّراثِيّة تقدّم لنا عدّة اتّجاهات تحرّك فيها مدلولُ الأسلوب ، لكن – بالرّغم من هذا التّعدد – ظلّ ارتباطُها الأصيل قائماً على التّعامل مع المادّة الأوّلية للأدب ، ونعني بذلك الصّياغة اللغويّة .

وعلى الرغم من وحدة دائرة التّعامل ، نجد أن التّعدُّد ماثل في بنية التفكير العربيّ القديم ، نتيجة لاختلاف منطقة الانطلاق ، ومنطقة الوصول ؛ إذ تكون

هذه المنطقة – أحياناً – خارج الصِّياغة مُحلِّقة في فضاء الأغراض الكلية ، ثم تتنزل منها إلى المادَّة المحسوسة ، باعتبارها وسيلة الوصول إلى المتلقي .

وقد تكون نقطة البدء من الصياغة ذاتها ، ثم الخروج منها إلى دوائر المعنى الكلِّيّ أو الجُزْئيّ ، وإحداث حركة جَدَلِيَّة تجعل من اللغة انعكاساً للمعنى ، كما تجعل المعنى انعكاساً للغة ، وبين هذين الأمرين تأتي تنويعاتٌ داخلِيَّة ترتبط بجنسي الأدب : (الشِّعر والنَّثْر) ، أو بمفرداتهما التي تنضوي تحت باب الشِّعر أحياناً ، وباب النَّثر أحياناً أخرى . ويجب الاعترافُ هنا بأن النَّظرة التُّراثيَّة فيما يتصل بالأسلوب جاءت متناثِرة مُشَتَّتة ؛ إذ إننا لا نجد دارساً قديماً قد استوفى البحث في مفهوم الأسلوب نظريا وتطبيقيا ، باستثناء عبد القاهر الجرجانيّ ، الَّذي قدَّم نظريَّة كاملة حول (النَّظم) في كتابيه : « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » يذهب فيها إلى أن الأسلوب هو الضَّرب من النَّظم والطَّريقة فيه [1] ، وبينهما عموم وخصوص شكلي يئول إلى توحّد على المستوى العميق ، بمعنى أن تعدُّد طرائق النَّظم هو ما نسمّيه (الأسلوب) دون فارق حقيقي .

أمّا النَّظرة إلى الوافد الغربيّ ، فإنها تقودنا إلى الوقوف على أشكال من التَّوافُق والتَّخالف بينه وبين ما لاحظناه في تراثنا القديم ، حيث لا يخرج الأسلوبُ – في عمومه – عن الطَّريقة الخاصَّة التي تأتي عليها كتابة مؤلِّف معيَّن ، سواء أكانت هذه الكتابة خاصَّة بعمل محدَّد ، أم اتَّسعت لتغطي نِتاجاً إبداعيا كاملاً ، بل قد يكون اتِّساعُها مُسْتَوْعِباً لعصرٍ بأكمله ، أو نِتاجِ أمَّة بعينها .

وبين الضيق والاتِّساع يأتي التَّنظير أحياناً ، والتَّطبيق أحياناً أخرى ، والإغراق في الجانب الصِّياغي الخالص أحياناً ، والخروج منه إلى الجوانب النَّفْسِيَّة

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، قراءة محمود محمد شاكر . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٨٤ . ص ٢٦٨ .

والبيئية أحياناً أخرى ، ثم يكون ربط الأسلوب بالعبقريّة وتجلياتها في أحيان مغايرة .

ولا يمكن أن يتحقّق شيءٌ من ذلك إلا بمتابعة الظّواهر التّعبيريّة ورصدها والخروج منها بالطّاقات الفنّيّة التي أنتجت المعنى ، سواء في ذلك أن تكون الطّاقات متعلّقة بدائرة (العدول) أو (الانحراف) ، أو بدائرة (الظّواهر البراقة) التي تعتمد على أدوات البلاغة القديمة مع تطويعها للواقع الإبداعيّ المعاصِر ، أو بدائرة (الإمكانات النّحْويّة) ، وإن كانت الدائرة الأخيرة تكاد تسيطر على ما سبقها وتُوَجِّه حركته .

ويجب – كذلك – أن تؤخذ في الاعتبار عناصرُ الاتّصال ودورها في العمليّة الإبداعيّة ، حيث يميل الخطاب الإبداعي إلى جانب المبدع ويلتصق به ، ويتحوّل إلى بصمة له ، أو لوحة إسقاط تكشف عن باطنه . وقد يميل إلى جانب المتلقّي ، وينظّم حَرَكَتَهُ الدّاخلِيّة تبعاً لهذه العلاقة ، باعتبار التلقي إبداعاً متجدّداً ، لا يتوقّف عند حدود الزّمان أو المكان أو الأشخاص ، وقد لا يكون هذا أو ذاك ، وإنما تتم محاصَرَة الإبداع في منطقة الصّياغة المحسوسة دون مغادَرَتها إلى واحد منهما .

ومتابَعَة العقّاد في أفكاره الأسلوبيّة تقتضي متابَعَتَهُ أوّلاً في عقيدته النّقْديّة التي سيطرت على حركته سيطرة كاملة ، ونعني بذلك إيمانه بالتفسير (السيكولوجي) الذي مثّل له مَرْجِعاً أساسيا في تعامُلِه مع الخطاب الإبداعيّ . وبما أن الإبداع لن يتحقّق له وجود تنفيذي إلا من خلال اللُّغة ، فإن اللُّغة – على هذا النّحو – تنتمي إلى المرجع نفسه ، أو لنقل إنّها صدى له . ولا شك في أن الرجل قد واجه مجموعة من الخيارات التي طرحت نفسها ، أو التي طرحها هو منذ اعتنى بالنّتاج الأدبيّ في مختلف عصوره وبيئاته ، وهذه الخياراتُ تتّصل بالرّوافد النّقديّة المتعدّدة التي كان عليه أن يأخذ منها ما يتوافق

مع نزعته الخاصّة . ومع تعدُّد الخيارات كان لا بدُّ أن تأتي عمليّةُ المفاضَلَة التي صرَّح بها مباشرة في قوله : « إنه إذا لم يكن بدّ من تفضيل مدرسة من مدارس نقد على سائر مدارسه الجامعة ، فمدرسة النقد (السيكولوجي) أو النفساني أحقّها جميعاً بالتّفضيل ؛ لأنّها المدرسة التي يمكن الاستغناءُ بها عن غيرها دون أن نفقد شيئاً من جوهر النّقْد ؛ ذلك أن هذا الاتّجاه يعطينا كل شيء عندما يعطينا بواعث النّفس المؤثرة في شعر الشّاعر وكتابة الكتب ، ولا بدّ أن تحيط هذه البواعث – إجمالاً وتفصيلاً – بالمؤثرات التي جاءته من معيشته في مجتمعه وزمانه .» [١]

والواقع أن توجُّه العقّاد هنا يعود أساساً إلى قراءته لناقدين غربيين هما : سانت بيف Saint-Beuve و تين Taine ، وقد كرَّس الأوّلُ جهده في وضع مفهوم جديد للنّقد يجعل منه نقداً ذا غاية موضوعيّة ، هي استيعاب ودراسة كلّ ما يتّصِل بالعمل الأدبيّ ؛ ذلك أن قراءة كتاب أو مؤلّف معيّن تقودنا إلى مواجهة الإنسان في نفسه : حياته وفكره وروحه ، ومن ثمّ فإن دراسة الأديب تقتضي السَّعْيَ للتعرُّف المباشِر على موهبته من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله . وانطلاقاً من هذا الفَهْم راح يُعْنى بدراسة شخصيّات المؤلّفين والكتّاب، ويُصنِّفها تصنيفاً علميا في أجناس بشرية .

أما الآخر فقد ذهب مذهباً مغايراً بالرّغم من اعتماده – كسابقه – على قوانين العلوم الطّبيعيّة في بناء أفكاره النّقدية ؛ فقد كان معنيا بالبحث عن القوانين التي تتحكّم في عملية الخلق الأدبي التي كانت – من وجهة نظره – تخضع لعوامل ثلاثة : الجنس ، والبيئة ، والعصر . وخُلاصة نظريّته أنه يرى في العمل الأدبيّ مركباً كُلّيا يمكن عن طريق هذا المنهج الكشفُ عن عناصره وتحليلها والحكم عليها . [٢]

---

(١) عباس محمود العقاد : يوميات . القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ج ٢ ، ص ١٠ .

(٢) إبراهيم عبد الرحمن : بين القديم والجديد . القاهرة ، – مكتبة الشباب ، ١٩٨٣ . ص ٢٨٢ – ٢٨٤

كل هذا مع الإفادة البالغة من كشوف (فرويد) في علم النفس ، حيث استطاع العقّاد أن يمزج البُعْد (السّيكولوجيّ) بالبعد (البيئيّ) ، مع ما بينهما من تبايُن يُؤدّي إلى نتائج قد تتوافَق وقد تتخالف . والمهمّ - عندنا - أنّ استيعابه لكل ذلك قد قاده إلى تحري الخواصّ التّعبيريّة التي تصل الأسلوب بصاحبه أحياناً ، وبيئته أحياناً أخرى ، وإن كانت عنايته أكثر بالأمر الأول ؛ نظراً لاعتماده ربط اللغة - في عمومها - بأصحابها ثم ربطها - في خصوصها - بأفراد النّاطقين بها . ولذا كان المبدِع الحقّ - عنده - هو الذي تتحقّق لنا معرفته من خلال النّظر فيما أبْدَعَه ، أي أن الكلام على هذا النّحو يأخذ شكلَ لوحة إسقاطٍ تتجلّى فيها دواخلُ الشّخصية ، ما ظهر منها وما بطن، دون الاتّكاء على مُطَوّلات التّراجم والسِّيَر التي تقدم الجانب الخارجِيّ فحسب.

فالمبدع يقدّم لنا باطنه بالنّظر في تشكيلاته اللّغوية الّتي تستوعب ما حوله ومَنْ حوله ، لا من حيث هم قائمون في العالم ، ولكن من حيث هم محل لإدراكه ورؤيته ، ومتى عَرَفْنا من (كلامه) ما يحبّ وما يكره ، وما يرضيه وينكره ، وما يحرّك طبعه وفكره ، أو يمر بهما في غير اكتراث - بدت لنا حقيقته جليّة سافِرَة ، وكان لسان الحال فيها بحقّ أصدق من لسان المقال .

واللّغة - بعامّة - أوْلى أن يقال فيها هذا الذي يقال عن المبدِع ؛ لأن اللغة هي قوام التّعبير النّاطق بين جميع المتكلّمين بها ، فإن لم نتعرّف منها على حقائق أحوالهم ، فما هي بأداة وافية بوسائل التعريف .

ولا يرى العقّاد مبالَغَة في وصف اللّغة المعَبِّرة بأنها تمتلك معجَماً خاصا بها ، يعبِّر عنها ، فإذا وضعنا معجمَها بين أيدينا ، فكأنما وضعنا أمامنا التّاريخ ومعالم البيئة ، ولم يتبق لمراجع التّاريخ والجغرافيا غير تفصيلات الأسماء والأيام .[١]

---

(١) عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة . القاهرة ، مكتبة غريب . ص ٧١ ، ٧٢ .

فالأفكار الأسلوبية هنا تتحرَّك من دائرة اللغة بكل شمولها ، ومن كونها مرآة تعكس طبيعة أصحابها ، ثم تتوقف عند كل مبدع على حِدَة ليأخذ خصوصيَّته ، نتيجة لتمايز المبدعين – باطنيا – تمايزاً يُحَقِّق لكل منهم شخصيَّة مستقِلَّة ذات سلوك تعبيري متتابع ، لا يتخلَّف إلا نادراً ، ولأسباب قاهرة . ولا يمكن الوقوف على هذا الباطن الخفيّ إلا بالتَّدقيق في الوسيلة الماديَّة الملموسة وهي الصياغة . وكأنما كان العقَّاد بهذا يردُّ على الهجمة الكلاسيكيَّة التي كانت تعمل على تأكيد الواقع الخارجيّ على حساب الذَّات.

ونتيجة لهذا الاعتقاد اللُّغويّ يوحِّد العقَّاد بين حياة المبدع وفنِّه ، بمعنى أن الطَّبيعة الفنيَّة الحقيقية هي التي تجعل فنَّ الشَّاعر جزءاً من حياته ، أيا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصِّغر ، ومن الثَّروة أو الفاقة ، ومن الألفة أو الشُّذوذ . وتمام هذه الطَّبيعة أن تكون حياة الشَّاعر وفنُّه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسانُ الحيُّ من الإنسان المبدع ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع إبداعه ، وموضوع إبداعه هو موضوع حياته . فديوان الشَّاعر – مثلاً – ليس إلا ترجمة باطنيَّة لنفسه يخفي فيها ذِكْرَ الأماكن والأزمان ، ولا يخفي فيها ذكر خالِجَة ولا هاجِسَة ممَّا تتألَّف منه حياة الإنسان .[1]

وهذا المدخل النَّظريّ يكاد يسيطر على حركة العقَّاد التَّطبيقيَّة في دراسته لبعض الشُّعراء القدامى ، وبخاصة أبو نُواس ، حيث تعامل مع هذه الشَّخصيَّة تعاملاً نفسيا خالصاً حاول فيه استكشافَ أبعادها ، وتفسيرَ مسلكها التعبيريّ بردِّه إلى المكبوتات المُبَكِّرة ، وخلص من هذا الردّ إلى أن طبيعته ظاهرة من ظواهر (العَرْض) الذي سيطرت عليه الطَّبيعةُ النرجسيَّة ، بل إنه وحَّد – فيه – بين العرض النرجسي والعرض الفني ؛ ذلك أن الشِّعر النُّواسِيّ يواجهنا بألغاز لا تُفْهَم ، حيث يلتقي فيه الزَّنْدقة والنسك ، ويتلاحق غزل المؤنَّث وغزل

---

(١) عباس محمود العقاد : ابن الرومي حياته من شعره . القاهرة، مطبعة مصر ، ص ٤ ، ٥ .

المذكّر ، ويمتزج الهَزل بالجِدّ . لكن إذا أدخلنا في حسابنا طبيعة العرض النرجسيّ ومُشْتَقّاته ولوازمه — لم يبق من هذه النّقائص لغز يستعصي على الفهم ، وأصبحت هذه الألغاز في كثير من المناسَبات هي المفتاح الحاضر الذي يحلّ كلّ إشكال .

فالعرض الفنيّ هو قوامُ الحركة التّعبيرية في الخِطاب النواسيّ ، فلا يهمه أن يتغزّل أو يرثي ، أو ينظم النّسك والحِكْمة ، وإنما يهمه أن (يعرض) من طَويّته (دوراً مسرحيا) يلفت النّظر ، وكل عروضه الفنّيّة هي مسرحيّات تتميّز بموضوع محدَّد ، لكنها تتساوى في صِبْغَة واحدَة ، هي صِبْغَةُ التّمثيل .

وليس معنى هذا أن العقّاد يُفرغ كلّ الإجراءات التّعبيريّة النّواسِيّة من الشّعور ؛ بل معناه أن العرض هو الباعث الأوّل عليه ، وما عدا ذلك من شعور واقعي أو شعور فني فهو تابِع من توابع الباعث الأصيل .[١]

ويتجاوز العقّادُ بهذا التّفسير الخِطابَ الذّاتيّ إلى الخطاب التّناصّيّ ، الذي تعامل معه أبو نواس كثيراً ، حيث تداخل — بهذا اللون من الأداء — مع سابقيه ، لكنه حافظ على أبعاده النّفْسِيّة ؛ بمعنى أن تداخُلَه مع سابقيه كان يئول إلى لون من (العرض) ولفت النّظر ، ولا بد هنا من مراعاة ملاحظتين :

الأولى : أن أبا نواس كان في تقليده — تداخله مع السّابقين — حريصاً على محاكاة الأعراب أسلوبيا ، ونسي — هنا — الإزراء على جفاء الأعراب — وبخاصة في باب (الطّرد) الذي تلازم مع عملية التّناصّ ، وإن كان لا يتوافق مع نبذ جفاء الأعراب ، أي أن دواخِلَه النّفسيّة كانت غالبة على مقولاته الخارجية .

الثانيه : أنه اجتنب التّصرّف في مطالع الأراجيز ؛ فهي تحكي مطالع

(١) عباس محمود العقاد : أبو نواس ؛ دراسة في التحليل النّفساني والنّقد التاريخيّ . القاهرة ، مطبعة الرسالة . ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

الأقدمين في هذا الباب ، ومنها بعض الكُتل التَّعبيريَّة المميزة ، مثل : (انعت كلبا) و (قد أغتدي) و (يا رُبَّ) ، و (لما) ، وكلها تُمَثِّل افتتاحيات تعبيرية للأراجيز ، وقد ظلَّ محافظاً على هذا الشَّكل التّداخُليّ حتى حين يترك الأراجيز إلى ما يشبهها من المجزوءات .

فأبو نواس – في جملته – ماض مع طبيعة العرض ؛ تُمْلي عليه هذه الطَّبيعةُ أن يَنْعَى على الأطلال فَيَنْعاها ، وتملي عليه أن يَحْذُوَ حذوَ الأقدمين فيبالغ في محاكاتهم ، وينزع من درايته باللغة شملة بدويّة لاملاءمة بينها وبين أسلوبه ، حيث يلبس للحَضَر لبوسه ، ويناجي أبناءه بما يأنسون به من لغة الأندية ومجالس اللّذّات .[1]

وعلى هذا النَّحو يُتابع العقّاد بعضَ الشُّعراء القُدامى ، جاعِلاً من إبداعهم صورةً لشخصيتهم ؛ ففي الجاهلية نجد شخصيَّة طَرَفَة بن العَبْد نموذجاً لشخصيَّة الشابّ في مسلكها الفنّيّ ، وحاتم بن عبد الله لشخصيَّة الكَهْل ، وزهير بن أبي سُلْمى لشخصيَّة الشَّيْخ ؛ فكل منهم موصوف في شعره على حقيقته ، ويزيد على ذلك تداخل القِيَم البيئية والأخلاقية كما تواضع عليها المجتمعُ في عصرها .

وطرفة – مثلاً – لم يُعَمَّرْ طويلاً ، فهو لم يُجاوز السّادسة والعشرين من عمره ، وقد نشأ في بيت من بيوت النَّسَب العريق : لكنه نشأ يتيماً ؛ إذ فقد أباه وهو طفلٌ صغيرٌ ، فلم ينل من أعمامه كلَّ حقّه ، وابتُلي بالظُّلم بين أهله الأقربين وعشيرته ، فركب رأسَه ، واستقل برأيه ، وذهب يغامر في الحياة ، ولا يبالي بالموت إذا عاش عيشة النَّعيم ومات ميتة الكريم :

ألا أيُّهَذا اللائمِي أشْهَدَ الوَغَى وَأنْ أحْضُرَ اللّذاتِ ، هَلْ أنْتَ مُخْلِدي ؟
فَإنْ كُنْتَ لا تَسْطيعُ دَفْعَ مَنِيّتي فَدَعْني أبادِرْها بِما مَلَكَتْ يَدي

---

(١) عباس محمود العقاد : أبو نواس ، ص ١٦٠ ، ١٦١ .

وإذا خَوّفوه بالعمر القصير قال : « ما أقربَ اليَوْمَ من غد !» وقال : إنّ العمر – طال أو قصر – كالحبل الذي يرْبَطُ به البعيرُ ، وطرفه الآخر في يد القدر ، لا يدري متى يجذبه منه . وعلى كثرة الاهتمام بالأخبار في الصّحراء – لأن الأخبار ترتبط بالحياة والموت والأمن والفزع – لم يكن طرفة يبالي أن يسأل عن خبر مُغَيّب عنه ، وكان يقول لمن يشغلون أنفسهم بالسُّؤال والاستطلاع :

سَتُبْدي لَكَ الأيّامُ ما كُنْتَ جاهِلاً وَيَأتيكَ بِالأخْبارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

غير أنه مع إقباله على مُتْعَة الحياة لم يكن يرضى لنفسه مكان الرجل الجبان الذي يهرب من واجبه كلما دُعِيَ إليه :

وَإنْ أدْعَ لِلْجُلّى أكُنْ مِنْ حُماتِها وَإنْ (يَأتِكَ) الأعْداءُ بِالجَهْدِ أجْهَدِ

ويخلص العقّاد من هذا التّحرُّك التّطبيقي إلى أن طرفة – في جُمْلَتِهِ – نموذجٌ للشابّ النبيل الذي يُرْضي نفسَه ، ولا يرضى عنها إذا تخلّفت عن أنداده ونظرائه في مقام الشّجاعة والنّدى ، ولا يقبل من قومه – إذا أعطاهم حقّهم في ساعة الشّدّة – أن يحولوا بينه وبين (ساعة المتعة) بتخويفه من اللّوم ، أو تخويفه من عواقب الإسراف . "[1] والغريب أن مغالاة العقّاد في هذا المَسْلَك التّفْسيريّ قد دفعته إلى إحاله الخطاب الإبداعيّ إلى خطاب تاريخيّ ، يصلح ترجمة لحياة صاحبه ، خاصة إذا كان التاريخ الفِعْلي خلواً من مواصَفات المبدِع ومن أطوار حياته ؛ ففي هذه الحالة يقوم الخطاب الإبداعيّ بمهمّة الترجمة الوافية . فشاعر كابن الرومي ، لم يعثر له في تاريخه على ما يشكّل مادة لترجمته أو حتى ما يقرب من ترجمة وافِيَة له ؛ لأنه كان مفرط الزّيادة في موضع ، ومفرط النّقص في موضع آخر ، وبين أجزائه فَجَوات واسِعَة، ولا حيلَةَ للمتلقي في ملئها . فلا خَبَرَ عن صباه ، ولا عن دراسته ، ولا عن أهله ، وليس هناك أمر مُفَصّل موثوق به من أمور معيشته ، وبغير هذه العناصر

---

(١) عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ، ص ١٠٠ – ١٠٢ .

الجَوْهَرِيَّة لا تقومُ ترجمة ، ولا يكمل تصويرُ رجل ، وعلى هذه القِلَّة في الأخبار التي بين أيدينا لا تسلم من الخطأ حيناً ، ومن المبالغة أحياناً .

ويرى العقّادُ أن ابن الرومي قد عوَّضنا بعض العِوَض عن ذلك النَّقْص الكبير بخاصَّة فريدة ليست في غيره من الشعراء ، وهي مُراقَبَته الشّديدة لنفسه ، وتسجيله وقائع حياته في شعره .

يلاحظ ذلك في تسجيله لأسماء من مدحهم أو هجاهم أو وصفهم أو ردَّ عليهم ، وما عاب أحدً مشيَتَهُ ، أو أكله ، أو لبسَهُ العِمامَةَ ، أو طريقته في النَّظم ، إلا كان لذلك خبر مُقَيَّد في ديوانه . ولم يعرف أنه كان يشتهي طعاماً أو فاكهة إلا وذلك معروف من خطابه الشعري قبل أن يُعْرَف من نوادر المتحَدّثين عنه ، وما خامر طَوِيَّتَهُ خُلُقٌ محمود أو مذموم إلا شهد به على نفسه كأنه في حرج من كِتْمانه :

أقرّ على نَفْسي بِعَيْبي لأنَّني ... أرى الصِّدْقَ يَمْحو بَيِّناتِ المَعايِبِ

لَؤُمْتُ – لَعَمْرُ اللهِ – فيما أَتَيْتُهُ ... وَإِنْ كُنْتُ مِنْ قَوْمٍ كِرامِ المَناصِبِ

وَلا بُدَّ مِنْ أَنْ يَلْؤُمَ المَرْءُ نازِعًا ... إلى الحَمَإِ المَسْنونِ ضَرْبَةَ لازِبِ

على أنه يشهد بخَلَّةِ الكذب على نفسه ، كما يشهد لها بهذا الصِّدق المقرون بإظهار العيوب فيقول في أصرح عبارة :

وَإِنّي لَذو حَلِفٍ كاذِبٍ ... إذا ما اضطُرِرْتُ وفي الأَمْرِ ضيقُ

وَهَلْ مِنْ جُناحٍ على مُرْهَقٍ ... يُدافع في اللهِ ما لا يُطيقُ [(١)]

وهذه المداخلُ النفسيّة هي التي تجعل للإبداع – عند العقّاد – مكانةً فنيّة عالية ، وأن يكون له جمهور من المتلقّين يحفظونه ويرددونه ؛ لأن مثلَ هذا الإبداع هو الذي يرينا ما في الدُّنيا وما في نفس الإنسان ، وتعرف فيه الطّبيعة

(١) عباس محمود العقاد : ابن الرومي ، ص ٧٦ ، ٧٧ .

على لون صادق ، لكنه لون بديع فريد لأنه لون القائل دون سواه ؛ فيجتمع للمتلقّي غبطةُ المعرفة من طرفيها ، ويتّسع أمامه أفقُ الفهم وأفق الشُّعور ؛ إذ يتكرَّر الشعورُ الواحد كأنه مائة شعور ، ويتكرَّر فهمُ الحقيقة الواحدة كأنها مائة حقيقة ، وتلك هي الوفرة التي تتضاعَف بها ثروة الحياة ونصيب الأحياء فيها .[١]

ويبدو أن هذا المنحى العَقَّاديَّ كان وليدَ إدراكٍ مُعَيَّن (للجمال) والتمييز بين الجمال البسيط الصّادق ، والزُّخْرفة الصِّناعيَّة الكاذِبَة ، فالعقّاد يرى أن النُّفوسَ مَجْبولَةٌ على أن تطلب الجمالَ ، وأنها لا تكتفي بالنافع ؛ فنحن لا نشرب اليوم في قَعْبٍ من الخشب ؛ لأننا لا نقتصر في صنع أدواتنا على تحري المنفعة البَحْتة منها ، ولكننا نشرب في آنية تحمل الماء كما يحمله القَعْب ، مع جمال في اللّون والصَّنْعة والمَلْمَس والنَّظر ، ولكن هل ترى أننا لو جئنا بالقَعْب الأوَّليّ و وشَّيْناه بالحرير النّاعم ، وحَلّيْناه بالذّهب البَرّاق ، وعلّقنا على حواشيه من الجواهر النَّفيسة ما تغلو قيمته وتسر رؤيته ، فهل يكون بهذه الحِلْية المُصْطَنَعة أجمل رونقاً – مع اعتباره إناءاً للشُّرب – من كوب الزُّجاج المُتْقَن البسيط ؟

يجيب العقاد : لا ؛ وسبب ذلك أنه لم يعد قَعْباً ولا كوباً ، ولكنه عاد شيئاً آخَرَ مُسْتَعاراً له الجمال من غيره لتكلّف الإعجاب والنَّفاسة ، وأمّا الكوب ، فهو بخلاف ذلك ؛ لأنه جميل وهو كوب لم يُسْتَعَرْ له شيءٌ من خارجه .

وبسبب ذلك يجب أن يكون التَّحَرُّكُ التَّعبيري – بكل مُسْتَوياته – جماله في ذاته وفيما يؤديه من وظيفة ، تلتزم به طبيعته ، وليس فيما يُضاف إليه من زخرفة شكليَّة مستعارة .[٢]

ومن الواضح أن هذه النَّظرة الأسلوبيَّة كانت تعتمد – عنده – على حقائق

---

(١) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي . القاهرة ، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر ، ١٩٧٣ . ص ١٦٠ .

(٢) عباس محمود العقاد : الفصول . القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٩٢٢ . ص ٦٣ .

تطبيقية ؛ فقد تذاكر مع إخوانه الأدباء بعضَ الشّعْريّة ، وطرحوها للمناقَشَة النّقْديّة ، وهو طَرْح يعتمد جماليّات (الأسلوب) وجماليّات (المعنى) ، وكأن الأسلوب – على هذا النحو – ينصرف إلى جانب الصّياغة التي تتقابل مع (المعنى) .

وتتمثّل هذه الحقيقةُ الإدراكيّةُ في عرضه لبيت النابغة :

فَإِنّكَ كالليْلِ الّذي هُوَ مُدْرِكي وإنْ خِلْتُ أنّ المُنْتَأى عَنْكَ واسعُ

وقول الآخر :

كَأَنّ فِجاجَ الأَرْض وَهْيَ فَسيحَةٌ عَلى الهارِبِ المَطْلوبِ كِفّةُ حابِلِ

يُؤَتّى إِلَيْهِ أنّ كُلّ ثَنِيّةٍ تَيَمّمَها تَرْمي إِلَيْهِ بِقَاتِلِ

وقول الثّالث :

أخافُ على نَفْسي وَأَرْجو مَفازَها وأستار غَيْبِ اللهِ دونَ العَواقِبِ

أ لا مَنْ يُريني غايَتي قَبْلَ مَذْهَبي وَمِنْ أَيْنَ ؟ وَالغاياتُ بَعْدَ المَذاهِبِ

حيث خلصَ العقّاد من هذه المحاوَرَة النّقْديّة إلى أنّ الأبيات سائِغَةٌ تخلص بالذّهن إلى (المعنى) في ثوب من (اللّفظ) شفّاف ، لا تستوقفنا منه لفظة مزوّقة ، ولا تعطلنا لديه نكتة فارغة ، على عكس البيت المشهور :

وَأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤاً مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ وَرْداً وَعَضّتْ عَلى العُنّابِ بِالبَرَدِ

أو الآخر :

أزورُهم وَسَوادُ اللّيْلِ يَشْفَعُ لي وَأَنْثَني وَبَياضُ الصُّبْحِ يُغْري بي

أو الثالث :

إذا مَلِكٌ لَمْ يَكُنْ ذا هِبَهْ فَدَعْهُ فَدَوْلَتُهُ ذاهِبَهْ

والمُفارَقة الأساسِيّة بين النَّمَطَيْن أن (الأسلوب) في النَّمط الأول يجوز بنا إلى معناه دون توقّف ولا انتباه ، وفي الثّاني يوقفنا عند اللّفظ المقصود ، فلا نجوزه إلى المعنى إلا إذا كان ذلك عن تعمّد . فالألفاظ في الأول تخدم المعنى ، وتقدِّمه لنا دون أن تقدِّمَ نَفْسَها ، ومن أجل ذلك استحقّت مواصَفات الجمال ؛ والألفاظ في الثّاني تستوقف المتلقّي لديها ، وتحجب عنه المعنى ، ومن أجل ذلك كانت مُزورة مُبَهْرَجة .[1]

والواضح أن مُجْمَلَ هذا الرأي يكاد يتعارض مع المنهج الأسلوبي الحديث في إدراكه الحقيقيّ للمكونات التّعبيريّة ودورها في إنتاج المعنى ؛ إذ إنَّ هذه المكونات لا تستحقّ أن تدخل دائرة (الأسلوب) إلا إذا كانت كثيفة بحيث تشكّل حاجزاً يصدُّ البَصَرَ أن يتجاوزه ، بل يتوقّف عنده وينشغل بتشكيلاته . وليس معنى هذا دعوة إلى تكلُّف الصَّنعة والزّخرفة ، ولكن معناه أن الإجراء الصّياغيّ في كلّ مُسْتَوياته له شَرْعِيَّةُ الوجود ، وأحَقِّيّة التّعامل ، دون حَجْرٍ على نوع معيّن من النّتاج تحت مقولة الصَّنعة ، وخاصة الصَّنْعة البديعِيَّة ، فالذي نتصوره أن من أخطر ما قدّمته البلاغةُ القديمة مبحث (البديع) بكل احتمالاته التّشكيليّة التي تتحقّق على مستوى السّطح ، أو على مستوى الباطن وتؤثّر في إنتاج الدّلالة تأثيراً بالِغاً ، لا يقل أهمية عن تأثير مباحث (البيان) أ مباحث (المعاني) .

من هذا المُنْطَلَق يتحرَّكُ العَقّادُ إلى المبدِعين ليحاكمهم بقدر اعتمادهم على الصَّنْعة في تشكيل قوالِبِهم التّعبيرية ، فيسمح لبعضهم بدخول دائرة (الطَّبع) ، ولبعضهم بالانتظار في دائرة (التكلف) . على أن يلاحظ أن هذه المحاكمات تَتَدَرجُ داخل إجراءاته السّيكولوجيّة على وجه العموم ، فلا يمكن للمتلقّي أن يتقبَّل نِتاجاً عظيماً إلا إذا كان دالا على صاحبه بحكم كونه (مطبوعاً) ؛

(١) عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب . القاهرة ، المقتطف والمقطم ، ١٩٢٩ . ص ٤٢ ، ٤٣ .

« فليس في لغات العالم كلّه شاعرٌ مطبوع لا نفهم نفسه من كلامه ، ولا نعرف عواطفه من تعبيره عنها ، أو عن العواطف في قلوب غيره .» (١)

على أن الصّناعة ليست مرفوضة من العقّاد في جُمْلتها ، وإنما يقبل منها ما يتّصل بالطّاقات الاختياريّة ؛ ذلك أن هذه الاختيارات تكون محكومة — عند المبدع — بدوافع خفيّة تتجلّى عن طريق تجسُّدها في مفردات ذات مواصَفات صوتيّة تعكس قيماً دَلاليّة معيّنة .

من هذه الصّناعة التي يَقْبَلها صناعةُ ابن الرومي في ميوله التّعبيريّة إلى صِيَغ بعينها ، وبخاصة صيغ الأفعال المزيدة والمشتَقّات التي يتعامل مع مختَلِف أبنيتها وأوزانها ؛ فأسماء الفاعل والمفعول والزمان والمكان وصيغ التّفضيل والمبالَغَة والصّفات المشَبَّهَة والمصادر — تكثر في خطابه الشعريّ كثرة غير ملحوظة عند سواه .

وبجانب أن هذه المنطقة التّعبيرية خاصّة عند ابن الرومي ، فهي خاصّة شمولية ترتبط بناتج دلاليّ محدّد ؛ إذ يلجأ إليها المبدع الذي يتعامل باللغة العربيّة إذا أراد أن يدخل بمعناه إلى دائرة الإطار الدّلاليّ الموسّع في مستوياته كافة ، وذلك راجع — في رأى العقاد — إلى خاصيّة في اللغه العربية ؛ إذ ليس فيها ظروف كالظروف التي يشتقّها الإفرنج من معظم الصّفات والأسماء بإضافة صغيرة في أول الكلمة ، أو في آخرها ، فتدلّ على المعنى المقصود ، وتدل كذلك على اختلاف الدّرجة والقوّة في أداء ذلك المعنى . فإذا أراد الشّاعرُ العربيُّ أن يلتفت إلى هذه الفروق فلا بدّ له من الاستعانة على ذلك بالمشْتَقّات والأفعال المزيدة كما فعل ابن الرومي ، إلا أنه كان يُسْرِفُ في جمعها معاً حتّى تَنْبُوَ بها الأذن في بعض الأبيات كقوله :

صاغَةً صَوّاغَةً صِيَغاً بِدَعاً لَمْ تُلْقَ في خَلَدِ

(١) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، ص ١٨٤ .

فالعقاد يراها رَكاكة منه كان يقع فيها في استطراداته ، لكنه يردّها إلى أبعاد داخلية عند الشّاعر ، حيث كان دافعه إليها وَسْواسه ؛ لأن طبيعة المُوَسْوس لا تنفر من التّكْرار كما تنفر منه سائرُ الطِّبائع . على أنه كان يجمع بعض المُشْتَقّات والحروف المُتَشابِهَة المخارِج فتُساغ ، وقد تُسْتَحْسَن في أصعب القوافي كما قال في الجيمية :

سَلامٌ وَرَيْحانٌ وَرَوْحٌ وَرَحْمَـةٌ عَلَيْكَ وَمَمْدودٌ مِنَ الظِّلِّ سَجْسَجُ
وَلا بَرِحَ القاعُ الّذي أنْتَ رَبُّهُ يَـرِفُّ عَلَيْـهِ الأقْحُـوانُ المُفَلَّـجُ

فإن للرّاء والحاء (راحة) في القلب تزداد بالتّكْرار ، وتمهِّد لما بعدها من الظِّلِّ الممدود والتَّضعيف المقبول في هذه القافية العصِيَّة .[1]

وهذا المَلْحَظُ الأسلوبيّ الدَّقيق يمتدّ – عند العقّاد – ليتّصل بمقولة لغوية قديمة هي (قوّة اللّفْظ لقوّة المعنى) ، حيث يكون التّعاملُ مع الصّيغة الفِعْليّ وسيلةً لتكثيف الدّلالة بإحداث تغيير محدّد في (التشكيل) الذي يؤدّي إلى مضاعفة الحروف . ذلك أن الفعلين يختلفان في قوّة التّعبير باختلاف الحركة بينهما ، كما يحدث في (قسم و قسّم) بتشديد السّين ، وكما يحدث بين (شهد وشاهد) ، وبين (عرف وعرّف) ، وبين الأفعال اللازمة والأفعال المتعدّية لمفعول واحد أو لمفعولين على وجه العموم .

كما يمتد هذا النّاتجُ الدّلاليُّ المميز إلى اختلاف الأوزان في الجموع ، فتدلّ على الكثرة أو القِلّة ، كما تختلف أوزان الصِّفات أحياناً فتدل على التمكُّن أو النَّقْص في تلك الصِّفات ، ومن أمثلتها صفات : الكبير والمتكَبِّر والمكابِر والمكابَرة ، إلى أشباه هذه الفوارق الخفيَّة التي لا نظيرَ لها في كثير من اللغات .[2]

---

(١) عباس محمود العقاد : ابن الرومي ، ص ٣١٤ – ٣١٦ .

(٢) عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ، ص ٨٨ .

وربما كان مرجع هذه الملاحِظ العقّاديّة في (اللفظ والمعنى) و (الطّبع والصّنعة) هو نظرته إلى ثنائيّة العلاقة بين (الدال والمدلول) ؛ فاستناداً على مقولات المناطقة والبلاغيين يفصل بين الاسم والمعنى من جهة ، والمسمّى من جهة أخرى ، وإن كان يرى أن الأخير لا وجودَ له إلا في الذِّهْنِ . يقول العقاد: إن الاسم هو الكلمة الدّالّة على ذات المسمّى ، والمعنى هو ما (يعنيه) القائل بتلك الكلمة ، أي ما يقصده حين يتكلّم بها كائناً ما كان مَقْصدُه .

وبهذا يفسّر اختلاف المعاني في أذهان النّاس والشّيء واحد ، ثم يختلف مدلول ذلك الشّيء على حسب اختلاف المقاصد عند المتكلّم الواحد ، أو عند المتكلّمين الكثيرين ، أما الشّيء الماديّ فهو حقيقة المسمى أو جوهره .[1]

ويمتدُّ هذا الإدراكُ التّحليليُّ للكلام إلى منطقة (الحرف) ؛ إذ إن لها مدخلاً في إنتاج الدّلالة على نحو من الأنحاء . ويتحقق ذلك من خلال التّمايز الصّوتيّ بين حروف الهجاء ، وقد يكون مع ذلك نوع من التعلّق بعناصر المعنى ؛ فالحروف ليست سواء في حكاية الأصوات ، وإنما يقع بينها الاختلاف بمقدار صلاحيتها لحكاية الأصوات المسموعة دون تلازم في مصاحبة المعنى .

ويرى العقّاد أن تدخل الحرف في الدلالة يكون محدوداً بإطار موقعه المكاني ؛ فالميم – مثلاً – في أواخر الكلمات تدلّ دلالة – لا شكَّ فيها – عند الاستماع إلى كلمات (كالحَتْم والحَسْم والجَزْم والحطْم والخَتْم والكتْم والعَزْم والقَصْم والكَظْم) فأمثال هذه الكلمات لا تخلو من الدلالة على التّوكيد والتّشديد والقطع الذي يتّصل بالمعاني الحسيّة أحياناً ، وغير الحسّيّة أحيانا أخرى ، مثل : القطع بالرأي .

وحرف (السين) على نقيض (الميم) ، حيث يدلُّ على المعاني اللّطيفة

(١) عباس محمود العقاد . يوميات . ج ٢ ، ص ٢٨٨ ، ٢٨٩ .

(كالهمس والوسوسة والنَّبس والتَّنفُّس والحِسّ والمساس والاقتباس) ، ولكنَّه يتغير إذا تغير موقعُه من الكلمة .

وربما فعلت المجاوَرَةُ فعلها عند نقل الحروف من الدلالة على المعاني اللَّطيفة إلى الدَّلالة على غيرها . كما يحدث في كلمات (الكسر والقسر والعسر والأسْر والخسر) ومشتقّاتها وفروعها .

ويخلص العقاد من ذلك إلى عدَّة نتائج :

أولاً : أن هناك ارتباطًا بين الحروف ودلالة الكلمات .

ثانيًا : أن الحروف لا تتساوى في هذه الدَّلالة ، ولكنها تختلف باختلاف قوَّتها وبروزها في الحِكاية الصَّوْتِيَّة .

ثالثًا : أن العبرة بموقع الحروف من الكلمة ، لا مجرد الدّخول في تركيبها .

رابعًا : أن الاستثناء في النّاتج الدَّلاليّ لا يتأتّى إلا من اختلاف الاعتبار والتَّقدير ، دون أن يمثِّل ذلك شذوذًا في طبيعة الدَّلالة (الحرفية) .[1]

والحقّ أن الاهتمام بالحرف المفرد – وإن كان خارج إطار الدلالة على العموم – ذو طبيعة خاصَّة تعود إلى عملية الاختيار التي يقوم بها المبدِع في المَرْحَلَةِ الأولى لتعامُلِه مع مخزونه المعجَمِيّ . وربَّما كان اهتمام العقّاد بهذه المنطقة اللُّغويَّة مرجعه إلى أن القدامى قد أعطوا عناية كبيرة لعملية النُّطق – كما وكيفًا – ومن هنا كان في التَّقدير دائمًا وَعْيُ المبدع بمستويات الصِّياغة صوتيا ؛ لاتِّصالها الوثيق بالموقف والمقام ، وبالسُّلوك اللُّغويّ ، وبردود الفعل التي تُصاحِبُ عمليَّة التَّلقّي .

والتَّعامل اللُّغويّ على هذا المستوى – عند العقّاد – هو وسيلة الدُّخول إلى

---

(١) عباس محمود العقاد : أشتات مُجتَمِعات في اللغة والأدب . القاهرة ، دار المعارف بمصر ص ٤٦–٤٩ .

منطقة (الشّعْريّة) ؛ ذلك أن تعامل المبدعين عموماً ، والشُّعراء خصوصاً ، مع الدّوالّ إنما يكون بهدف استيعاب المحسوسات ، والقدرة على التعبير عنها في (قالب) جميل . وقد تكون هذه المحسوساتُ عامّة شاملة ، وقد تكون خاصّة محدودة ، وقد تكون الدوالُّ رمزاً على الإدراك الواعي لمفردات الطّبيعة والكون ، وقد تكون وسيلة للدُّخول إلى عالم الدّلالات الكلّيّة في : الحب والغزل ، والافتنان بالأزهار والرّياض ، أو النّشاط إلى الأغاريد والألحان ، والولع بالكواكب ومناظر الفضاء ، أو الحنين إلى الفلوات ، أو البحار والآجام والأدواح ، أو إلى الأسواق وميادين الفُتُوّة والنّضال ، وسائر المعارض التي تعرض فيها أحوال النّاس وسرائرهم في الاجتماع والانفراد .

وهذه المحسوسات تكون عامّة شاملة ، أو خاصّة محدودة – كما تقدّم – وقد تكون قويّة أو لطيفة أو عميقة أو مُضْطَرِبَة أو سَلِسَة سائِغَة . لكنها على جميع حالاتها هي الشّرْط الألزم والأوحد للشّاعريّة في لُبَابها ، وما عدا ذلك من الصّفات والأدوات إنما هو نافِلَة تُضاف دون تأثير معيّن . "[١]

وبالرّغم من هذا التّحرُّك الصّحيح لرصد ظواهر الأسلوب ، نجد أن العقّاد يقدّم رأيًا قد لا يتوافق مع تدقيقه في تكوينات الأسلوب ؛ إذ يرى أن اللُّغة ليست هي الشّعر ، وأن الشّعر ليس هو اللُّغة ، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذي من أجله صَوّرَ أو صَنَعَ التّماثيل ، أو غنّى ، أو وضع الألحان ؛ فعنده أن الباعث إلى الشّعريّة موجودٌ بمَعْزِل عن الكلام والألوان والرّخام والألحان ، وإنما هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات ."[٢] فإذا كنا نوافِقُهُ على أن اللُّغة ليست هي الشّعر ، فكيف نوافقه على أن الشّعر ليس هو اللغة ؟

وربما لهذا تجاوز العقّاد عن ربطه السّابق بين الأسلوب والتّكوين الباطنيّ

---

(١) عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، ص ٢٣ .   (٢) المرجع السابق ، ص ٤٨ .

للمبدع ، كما تجاوز عن دور الكلمة والحرف في إنتاج الدّلالة ؛ ليجعل الخطاب الأدبيّ – عموماً – انعكاساً للمجتمع ، ومن ثمّ يكون الأسلوبُ انعكاساً لعادات الأمّة وتقاليدها وقيمها ، وهذا ما يؤكّده النّظرُ في فنٍّ كفنِّ الشّعر ، فمن لا يفهم من شعر الرّثاء – مثلاً – في اللغة العربيّة إلا أنه شعر يكاد ينتهي بانتهاء مأتمه ، فليس له أن يتَصَدّى لفهم الأدب ، ولا أن يستخلص أحوال النّاس عامّة من ظواهر الخِطاب الشّعريّ .

فالمتَلَقّون قد يَنْسَوْن الموتى المبكيّين في دواوين الشُّعراء الأقْدَمين ، ومع ذلك يمكن الخروج منها بالفائدة الأدبيّة ، والفائدة الاجتماعية التي تستفاد من أي خطاب جدير بتلقّيه كيفما كان . فمن الخِطاب الشّعريّ يمكن استشفافُ قِيمِ الحياة الفانية ، وقيم الحياة الباقية عند مُبْدِعيه ومتلقّيه ، كما يمكن – في الوقت نفسه – الكشفُ عن عواطف الحزن ودواعيه ، التي تنم على مآثر الأموات والأحياء ، ومنه نتبين كل خلق يتجلّى في موقف الفراق الأخير ، حيث يحمده النّاسُ في مقام العزاء والوفاء .[1]

وكأن الأسلوب – على هذا – أصبح لوحة إسقاط ذات جانبين متلازِمَيْن فمن جانب تُمَثِّل حقيقة المبدِع الداخليّة ، ومن جانب آخر تمثّل حقية المجتَمَع التّكْوينِيّة ؛ فهو يجمع بين الفرديّ والجماعيّ على صعيد واحد .

وهذه الجماعيّة هي التي تُتيح للسّامع العربيّ أن يفهم المعنى المقصود على الفَوْرِ إذا سمع واصفاً يصف حسناءَ بأنها (بَدْر على غُصْنٍ فوق كَثيب) ؛ لأن ذهن هذا السّامع قد تعوّد على النّفاذ في الصّورة الحِسّيّة إلى دَلالتها النّفسيّة ، فهو لا يرسم في ذهنه قمراً وغصن شجرة وكومة من الرّمل حين يسمع تلك العبارة ، ولكنه يفهم من البدر إشراق الوجه ، ومن الغصن نَضْرَة الشّباب ولين الأعطاف ، ومن الكثيب فَراهة الجسم ودلالتها على الصّحّة وتناسُب

---

(١) عباس محمود العقاد : أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ، ص ١٣٢ .

الأعضاء .[١]

وإخلاصُ العقّاد لهذا التّوجُّه الذي يجعل من الأسلوب تشكيلاً جماعيا ، دفعه إلى دراسة بعض الشُّعراء وخصائصهم الفنية من خلال تداخلهم مع ظواهر عصرهم وبيئتهم ؛ فالنّظر في الخِطاب الشّعريّ لشاعر مثل (جميل بثينة) يعطي مؤشّرًا أوّليا على بعض الخواصّ الشُّموليّة التي تتجلى في خطابه ، كالبلاغة والسُّهولة والتّرَقّي في الصّناعة الشّعرية إلى درجة لا يعلوها شاعر من أبناء عصره، وذلك على الرّغم من تداخُلهم – إجمالاً – في الفطريّة الشّعريّة ، فلهم مزايا الفطرة وعيوبها في آن واحد ، ولا سيما العيوب التي لها اتّصالٌ بكل صناعة من الصّناعات . ويرى العقاد أن ظواهر العصر العباسيّ تتجلّى في شعر جميل كما تتجلّى في شعر غيره ؛ فمن مزايا الفِطْرة الصّدق والبساطة وقرب الأداء ، ومن عيوبها النّقص والسّذاجة وقِلّة الإتقان .

ويؤصِّل العقّادُ هذه الظّاهرة العبّاسِيّة بردِّها إلى العصر الجاهليّ وصَدْرِ الإسلام ، حيث يرى أن شعراءهما كانوا أوفرَ الشُّعراء حظا من مزايا الفطرة وعيوبها على السّواء ؛ فهم أصحاب معنى مستقيم ، ولغة قويّة ، وشعور لا بَهْرجَ فيه ولا التواء ، وهم ، إلى جانب هذا ، مبتدئون متعثّرون في صوغ الشّعر ، لم يصلوا بالقصيدة ولا بالأغنية إلى مبلغ الإتقان و وحدة المدلول . ولعلّهم لم يبلغوا في ضرب من الشّعر مبلغه من الإتقان غير الرَّجَز ؛ لأنه مُفَكّك بطبيعته ، لا يحتاج إلى تنسيق وانسجام .

وما زالت هذه الظّاهرة القديمة تؤدي دورَها في العصر العباسيّ مع تَغايُر تُحَتِّمُه طبيعةُ العصر والتّطوّر ، حيث يزداد الإتقان الصناعيّ ، ويتناقص الشعورُ الفطريّ حتى تناهيا ، زيادة ونقصاً ، في أواخر عهد العباسيين ، فأصبح الإفراطُ في الصناعة بهرجاً ، والإفراط في ضعف الشعور الفطريّ تكلُّفاً واصطِناعاً ،

(١) عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ، ص ٢١ .

وتلاقى هذا وذاك في كثير من الزِّيف الذي لا هو صناعة جيِّدة ، ولا فطرة جيِّدة ، لكنه مَسْخٌ لِلصِّناعة والفطرة لا خيرَ فيه .

ويخلص العقّادُ من ذلك إلى أن شأنَ جميل في هذا شأنُ غيره من أبناء عصره وسابقيه : يأتي بالكلام السَّهل البسيط ؛ لأن معناه سهل بسيط ، ولأنه يملك القدرة الفنِّيَّة التي يعمد بها إلى المعاني المُرَكَّبة فتسلس له ، فإذا هي مَجْلُوَّة في ثوب من البساطة يخدع السامع حتى ليحسبه خِلْوًا من كل تركيب .(١)

ومن المدهش أن العقّاد يُحْدِثُ تداخُلاً بين الظَّواهر النَّفسيَّة والظَّواهر البيئيَّة الوراثية ، حيث يصبح التَّداخل وسيلة لإفراز إجراءات تعبيريَّة تنم على الأمرين معًا ، ويقدِّم في هذا السِّياق (عمر بن أبي ربيعة) نموذجًا لهذا التَّداخل ؛ فهذا الشّاعر إمام مدرسة اللاهين بالغزل غير مُدافَع ، أو لنقل إنه كان أصلح رُفقاء عصره لإتقان هذه الصِّناعة . وتفسير ذلك يرجع – عند العقّاد – إلى الظُّروف البيئية الضَّيِّقة التي أحاطت به ، فقد كان على يَسارٍ يُعينُهُ على اللَّهو والفراغ ، وكان على وَسامة مقبولة ، كما كان ذا شأن في بيئته يرفع من شأن غزله في قلوب النساء ، وكان للوراثة دخلٌ في غزله نتيجة لما قيل في ترجمة حياتِه من أن أمَّه (كانت أمَّ ولَدٍ يقال لها مجد ، سُبِيَتْ من حضر موت أو من حمير)؛ ومن هناك أتاه الغزل ، إذ يقال : غزل يمان ودلّ حجازيّ . ومن المؤكَّد أن في غزل اليمانيَّة – بدوهم وحضرهم – ما يُزكِّي هذه الملاحظة ويُعَزِّزها . فإذا نحن أضعفنا قول القائلين بانتقال الخلافة من الأمَّهات إلى الأبناء من طريق الوراثة – وهو غير ضعيف في حُكْم العِلْم وفي حكم التجربة – فليس في وسعنا أن نضعف القول بالأثر الذي يأتي من العادة ، وانتقال الأخلاق من طريق الملازَمَة والمشاهَدَة .

---

(١) عباس محمود العقاد : جميل بثينة . القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ص ٩٢ ، ٩٣ .

ويَتساوَقُ مع هذا الأثر البيئيّ التركيب النفسيّ الداخليّ ، إذ يرى العقّاد في (عمر) جانباً أنثويا يظهر في خطابه الشّعريّ في كثير من المواضع التي تنم على ولع بكلمات النّساء ، والتّمتّع بروايتها ، والإبداء والإعادة فيها ، مما لا يستمرئه الرّجل الصّارم الرُّجولة . وليس أدلّ على ذلك من أنه كان يتشبّه بالنّساء في تدليل نفسه ، وإظهار التّمنّع أمام طالباته ، وخطابه يزدحم بالأبيات التي تُتَرْجِمُ عن هذه الحقيقة ترجمة كاملة .[١]

وينتهي العقّادُ من كل ذلك إلى أن معرفة البيئة أمرٌ ضروريّ في التّعامل النّقديّ مع الخطاب الأدبي عامة ، والخطاب الشّعريّ على وجه الخصوص . لا يقتصر ذلك على أمّة دون أمة ولا على جيل دون جيل ، وإن كان هذا لا ينفي أن هناك مراحل تاريخية تزداد فيها الحاجة إلى الإلمام بالبيئة للكشف عن ظواهر الأسلوب ، وهو ما لاحظه بالنّسبة لمصر في (الجيل الماضي) ؛ وذلك راجعٌ إلى أن هذا الجيل قد غطى عدّة بيئات متمايزة ، لا يربط بينها من روابط الثقافة غير اللّغة العربيّة التي كانت أداة الكاتبين والنّاظمين جميعاً . وهذه الظاهرة اللغوية نفسها لم تكن على نَسَقٍ واحد ولا مرتبة واحدة ؛ لاختلاف درجة التّعليم في أنحائها وطوائفها ، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشأوا على الدّروس الدّينيّة ، ومن نشأوا على الدّروس العصريّة ، ثم الاختلاف بين هؤلاء جميعا وبين من أخذ بنصيب من هذا وذاك .[٢]

فالتّعامل النّقديّ مع الخطاب الأدبيّ يقتضي – إذن – حَرَكَةً مُزْدَوِجَة تنظر إلى الدّاخل الخفيّ تارة ، وإلى الظاهر المحيط تارة أخرى ؛ لترصد أثَرَ هذا وذلك في إنتاج الصّياغة أولا ، ثم إنتاج الدّلالة ثانياً ، وبغير هذين لا يمكن أن يتحقق للشخصيّة الأدبية وجودٌ فنيّ ، وبخاصة في مجال الإبداع الشّعريّ الذي

---

(١) عباس محمود العقاد : شاعر الغزل . القاهرة ، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

(٢) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، ص ٣ .

لقي من العقّاد عِناية خاصّة في كل ما ألّفَ أو تحدّث أو جالَس .

ولا شك في أن هذه الازدواجية قد قادته إلى عدم التّوافُق الفكريّ في بعض الأحيان ؛ فبينما أثنى على ابن الرومي لأنه استطاع أن يقدّم لنا ترجمة حياتِيّة من خلال خطابه الشّعريّ - نراه يعود ويرفض أن يكون هذا المسلكُ التّعبيريُّ هو المسلك الصّحيح في تشكيل الطّابع الشّخْصِيّ للتّجْرِبَة ، حيث يرفض ما يتحدّث به الشُّعراء والنُّظّامون عن ذواتهم وسَرْد تاريخ حياتهم في إبداعاتهم ، بل لا يسمح لمثل هذا الأداء بدخول دائرة (شعر الشّخصيّة) ؛ لأن هذه الدّائرة تعتمد على إمكانات المبدع في التّعبير عن دنياه كما يحسّها هو لا كما يحسّها غيره ؛ من أجل هذا يمتاز إبداعُه بمَزِيّة ، ويتّسِم بسِمَة لأنه إنسان له ذوق وخالِجَة وفهم وتَجرِبَة وخلق وعادة لا يشبه فيها الآخرين ، ولا يشبهه الآخرون فيها ، وهو - لأنه شاعر - مُطالَبٌ فوق ذلك بامتياز في الحسّ وخصوصيّة في الذّوق تتجلّى في القوّة أو الرّفاهة أو العمق أو المضاء أو الاختلاف كائنا ما كان ، وتخرج من عداد النّسخ الآدمية التي تتشابه في كل شيء كما تتشابَهُ القوالبُ المَصْبوبة . فإن لم يكن للشّاعر إحساسٌ يمتاز به ، ويصوِّر لنا الدُّنيا على صورة تُناسبه ، فهو ناقل وصانع ، ونظمه تنميق يعرف باختلاف الصّيغة والصّناعة ، ولا يعرف باختلاف الحسّ والطّبيعة .[1]

فالازدواجيّة قد انتهت - عند العقّاد - إلى الفصل بين البِناء السّطْحِيّ والبناء العميق في (الحِسّ والطّبيعة) ، بالرغم من أننا لا يمكن أن نصل إلى الثّاني إلا من طريق الأوّل ، والكشف عن إجراءاته هو وسيلة الوقوع على منطقة الباطن ، وتحقيق ما فيها من زيف أو صِدْق . وإن كان هذا لا ينفي إيماننا بأن الإبداع الحقّ ليس من الضّروريّ أن يكون ترجمة لصاحبه ، بمعنى احتوائه على سنة المولد ، والأصل ، والمنشأ ، والتّعليم ، وما شاكلَ ذلك من الأنباء

---

(١) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، ص ١٦٣ .

والحوادث التي لكل إنسان نصيب منها ، ولو لم يكن شاعراً أو كاتباً ، ولا صاحب مَلَكَة . ولكن الضَّروري أن نعرف نفسَ هذا المبدع ما هي ؟ وما مِزاجه ؟ وما رؤيته لعالَمِهِ وكيف يلوح لها ؟ وكيف تؤثر فيه تفكيراً وخيالاً ؟ ولا سبيل إلى ذلك إلا بالتدقيق في جَسَدِ العمل الإبداعيّ ؛ أي اللغة ، وهو أمر كثيراً ما أغفله العقّادُ نتيجةً لعنايته بالأطُرِ الدّلالية التي يتحرّك فيها الشُّعراء ، والنّظر فيها للكشف عن مميزاتها وعيوبها ، فإن تجاوزها إلى الصّياغة ، فإنه يحصر حركته داخل دائرة (الصّواب والخطأ) متابِعاً في ذلك جَمْهَرَةَ النُّقّاد العرب القدماء ، بل إنه في مقولته عن (شعر الشخصية) لم يخرج عما ردّده الجرجاني صاحبُ الوساطة ، والعسكريّ ، وابن رشيق ، وغيرهم .

كان الجمع – إذن – بين الفردية والجماعية سمة واضحة في إدراك العقّاد للأسلوب ، حيث تمثلت الفرديّة في خصوصيّة الانعكاس النفسيّ ، وتمثلت الجماعيّة في عموميّة الانعكاس البيئيّ .

وكلا الأمرين يؤدي إلى تعدد الأساليب نتيجة لتعدُّد المبدِعين ؛ فالواقع التّجريبيّ والاستقرائيّ يؤكّد التّمايز بين الأفراد في تعاملهم مع اللُّغة ؛ فهم جميعاً لا يتكلّمون ولا يبدِعون بأسلوب واحد ، ويرجع ذلك إلى أنهم لا يفكّرون ولا يحسّون على نمط واحد . ولا مناصَ من الاختلاف في الأسلوب ما دام هناك اختلاف في البعد الذّهْنيّ والبعد العاطفيّ ، بل لا مناصَ من اختلاف المبدِع الواحد في النُّطْق بالعبارة الواحدة إذا اختلف موقعُها من البعدَيْن السّابِقَيْنِ بين وقت وآخر ، وبين إطار دَلاليٍّ وآخر .

ويعمِّم العقّاد هذه الظّاهرة الأسلوبيّة على مفردات الحياة المختلِفَة ، في الملبس والمسكن وأدوات الطّعام والشّراب ؛ فكيف يكون هذا الاختلاف في مرافق الحياة ، ولا يكون ثمّة اختلاف في الأداء التّعبيريّ ؟ إنّه أوْلى بالتّشَعُّب والتّعَدُّد بمقدار تعدد الأذواق والمشاعر والأفكار والمعارف . وفضلاً عن هذا يرى

العقاد أن وَحْدَة اللُّغة لو تحقَّقت في مستوياتها المختلِفَة لَما كانت عائقا عن هذا التَّعَدُّد الأسلوبيّ ؛ إذ لا يمضي بعضُ الوقت حتى تكون هناك لهجةٌ مُهَذَّبة ، ولهجة مُبْتَذَلَة ، وعبارات تُسْتَعْمَلُ في التّوضيح العِلميّ ، وأخرى في السِّياق الشّعريّ . ولن يتكلَّم النّاس على أسلوب واحد ولو كان مجال التَّخاطب واحداً ، فكيف وهم يتناولون من المعاني ما تضيق به رِحابُ العلوم والفنون ، وتتمثَّل أغراضُه في معارِضَ شتّى من الفلسفة والدين والسياسة والصناعة وسائر المعارف ؟ [١] لكن العقاد يعود فيردّ الكثرة الأسلوبية إلى ثنائية شاعت وانتشرت، هي ثنائية (الأسلوب العلميّ والأدبيّ) .

وتنطلق هذه الثُّنائيَّة من إشارته إلى الفرق بين عبارات الإفهام وعبارات المشاعر ، وإقراره بأن للعلميّات وما نحا نحوها أساليبَ تختلف عن أساليب الشّعْرِيّات وما يخرج من ينبوعها ، ويتولّد من مَعْدِنِها ، فلكلٍّ منهما نمطٌ من القول لا يساغ ولا يصلح في سواه . والملحظ الأساسيّ الذي يقدِّمه في هذا السِّياق هو دوران الخطابين في دائرة (الغموض والوضوح) . ومن هنا فإنه يستَهْجن الوضوحَ المفرِط في الخِطاب الشّعريّ ؛ لأنه يشلُّ حركة الخيال ، بل قد يبطل عمله ؛ بيد أنه يعود ويوجب رفع (النِّقاب الشّفّاف) عن هذا الخطاب، ويرى ذلك فرضاً مقضيا على الشّاعر ، دون أن يخلَّ بالمستوى الدّلاليّ ، أو يعطِّل تأثير الخيال . وهذا ما يستتبع نفي أن يكون التّمايز بين الأسلوب العلميّ والأدبيّ في درجات الوضوح والغموض ؛ إذ ليس النِّقاب الشّفّاف الذي يستر الدّلالة نوعاً ما في الشّعر بحائل أمام العقل أو العاطفة ، وإنما الفرق أو الحائل كائن في طبيعة الأشياء التي يتناولها كل من العقل والخيال ، وفي طريقة التّناول وكيفيّته . [٢]

ومُراوَحَة العقاد بين الوحدة والكثرة جعلته يعاوِدُ الحديثَ عن الخطاب

---

(١) عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب ، ص ٩٤ ، ٩٥ .

(٢) عباس محمود العقاد : الفصول ، ص ٧٩ ، ٨٠ .

الشّعريّ من زاوية الكثرة القائمة في بِنْيته وبخاصة إذا وقع الخطاب الشعريُّ في دائرة (الرمز) أو الغموض الفنيّ ؛ فهنا يتحقق التعدُّدُ في الأساليب .

من ذلك (أسلوب الأمثال) ، حيث يتم إنتاج المعنى بضرب المثل ، وذلك يختلف عن المقصود بالكناية الرمزية ؛ لأنه قد يأتي في الشّعر الصّريح ، وقد يصرّح فيه الشّاعر بأنه يمثل لأفكاره ، أو يفهم منه القارئ ذلك دون حاجة إلى التصريح .

ومنه (الأسلوب الرمزيّ) الذي يعتمد على نوع من (الإلغاز الكنائيّ) يمكن للقارئ أن يقع عليه كما يقع على التّورية إلى المعنى بالتّلميح دون التّصريح . والفرق بينه وبين سابقه أن الأماثيل لا تلميحَ فيها ؛ لأن المبدع والمتلقي معًا صريحان في القصد ، وليس ضربُ المثل غير زيادة في التوضيح وليس الأسلوب الرمزيّ بمخالف للتوضيح ؛ وإنما هو نوع من الكتابة بالعلامات التي يسمّونها (الشّفرة) ، وغاية الفرق بينه وبين الشفرة أن العلامات فيه كلمات وعبارات ، وليست حروفًا أو أرقامًا ، أو تلفيقات مُخْتَزَلَة من الألفاظ التي لا تجري على الألسن .

أما النّوع الأخير فهو (أسلوب الأسرار) أو أسلوب (الصّوفيّة) ، الذي يوصَف - أحيانًا - بأنه أسلوبٌ رمزيّ لحاجته إلى الصّراحة ؛ فهو أسلوب مُنْغَلِقٌ على نفسه ، قوامه الخفايا الرّوحيّة التي من طبيعتها الغموض ، وألفاظه مستورة تحت غلالات (الحالات الوجدانية) التي تقرّب بين المحسوسات والمقولات .[1] ثم يأتي تعدُّد آخر للأسلوب بتعدد الإطار الدّلالي الموسّع ؛ إذ إنّ اختلاف الموضوع - عند العقّاد - كاف لتحقيق الاختلاف بين أسلوب وأسلوب ، وهذا يفسّر لنا اختلاف النَّظْم الشّعريّ في القصائد الغَزَلِيّة عن الوَصْفِيّة أو الطّردية ... إلخ .[2]

---

(١) عباس محمود العقاد : يوميات ، ج ٢ ، ص ٣٨٢ ، ٣٨٣ .

(٢) عباس محمود العقاد : أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ، ص ١٣٧ .

وتزداد الكثرة وضوحاً عندما يقسِّم الأسلوب بالنِّسبة للزَّمن إلى نوعين ، يرى العقَّاد أن اللغة العربية تستوفي دلالتهما تماماً ؛ وهو يعني بهذين النوعين : أسلوب الكلمات المستفادة من التعريف والاشتقاق ، أو من الأدوات المُصْطَلَح على تخصيصها لمعانيها ؛ وأسلوب التَّعبيرات التي تدخل في عِداد الجُمَل والتَّراكيب.

ومن الأسلوب الأول الصِّيَغ التي تأتي من تصريف الفعل للدَّلالة على المسْتَقْبَل الإنشائيِّ لفعل الأمر ، فإنه مُخَصَّص بصيغتين لهذا المعنى بغير لبس في الزمن ولا في الفاعل ، فيقول العربي : أكتب . ويُفْهَم من ذلك أن الكتابة مطلوبة للمستقبل غير حاصِلَة حتماً .

أما الأسلوب الآخر – وهو أسلوب الدَّلالة على الزَّمن بالتَّعبيرات التي تدخل في عِداد الجمل والتَّراكيب – فهو شائع الاستعمال ، فقد ينسب القولُ مثلاً إلى أحد النَّاس كأنه عادة يأتي بها في غير زمن محدود فيقول : إنه كان يقول ، أو إنه تعوَّد أن يقول ، أو إنه طالما قال . ولا تختلف العباراتُ في صحَّة الدَّلالة ، ولا في التَّحديد الزَّمني ، ولا في الإطلاق من هذا التَّحديد في الإطالة والإيجاز .[1]

ويضيف العقَّادُ إلى ما سبق من أساليب ما يسميه (الأسلوب الرَّسْميّ) وهو أسلوب يخلص من الأبعاد النَّفسية والبيئية ، ويرتبط بالواقع الوظيفيّ واحتياجاته الجماهيريَّة ؛ وقد أورد في هذا السِّياق مجموعةً من كتب الخليفة الثَّالث عثمان بن عفَّان وخطبه ؛ وهو لا يوردها ليبرز خواصَّها البلاغيَّة والبيانيَّة ، ولكن لأنها تقدِّم أسلوب الخليفة الثالث في علاقته برعاياه من خلال وسيلة اتِّصال لغويَّة .

ويؤكِّد العقَّاد أن هذا النَّمط الصِّياغيّ يمكن ملاحظته في أوائل كتب

(١) عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ، ص ٨٦ ، ٨٧ .

الخليفة ، التي تجسّدت فيها حقيقة هذا (الأسلوب الرسميّ) ، أو لنقل إنه : أسلوب التّشريع والوثائق القانونية ؛ تبليغ وتقرير بغير تنميق ولا محاولة تأثير ؛ فهو أسلوب الخلافة التي تعلم أن التّفاهم بينها وبين من تخاطبهم مفروغ منه متّفَق عليه ، مستغن عن الإقناع وعن المسحة الشّخصية التي يَصْطَبِغُ بها الكلامُ إذا وقع الاختلاف في النّظر بين السّامع والمتكلّم . »[1]

ويرصد العقّاد طرفين أساسيّين يتّصِلان بالأسلوب ، كما يرتبطان بكل تعامُل لغويّ ، وفعاليّتهما في عملية الإبداع لا يمكن إغفالها ، كما أن تفاعلهما أمر حيويّ ؛ هما المبدع والمتلقّي .

وإذا كان البعض يتصوّر للمتلقّي حضوراً سلبيا في الإطار الإبداعيّ ، فإن هذا التّصَوُّر مرفوض عند العقّاد . وذلك أن القراءة عمل إيجابيّ يشترك فيه المتلقي بداية ونهاية ؛ فليس التّلقي مجرّد استسلام سلبيّ من القارئ لما يتلقّى ، بل لا بد من مقابَلَة عمل المبدِع بعمل المتلقي الذي يساويه في ثقافته زيادة أو نقصاً .

والحقيقه التي يُقَرِّرها العقاد هنا هي أن الكتابة كلها تصبح عبثاً إذا كان الغرض منها أن يجهل الكاتب ما يعرف ، وأن يظلّ القارئ الجاهل على جهله ؛ فالكاتب مطالَبٌ بأن يعطي القرّاء ما يحتاجون إليه ، وليس قصاراه أن يعطيهم ما يرغبون فيه ؛ والكاتب الذي يدع القارئ في موضعه من الفهم والشُّعور قبل القراءة يستوي وجوده وعَدَمُه ، بل يرجح عدمُه على وجوده ؛ لأنه قد أضاع وقت المُتَلَقّي بغير جدوى ذهنيّة أو عاطفيّة . »[2]

واحتياجُ المبدِع إلى المتلقي هو احتياج قياس ضغوط الدّلالة عليه بوصفه مرآةً حقيقيّةً تعكس طبيعة المبدع الفنيّة . يقول العقاد : « وإذا كان كذلك من

---

(١) عباس محمود العقاد : عثمان بن عفان . القاهرة ، دار الهلال ، ص ٦٢ ، ٦٣ .

(٢) عباس محمود العقاد : يوميات ، ج ٢ ، ص ٤٤٤ ، ٤٤٥ .

التّشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما أدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيءٍ واحد ، ولكن التّشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك .»[1]

كما أن هذا الاحتياج ليس احتياج المدح والثّناء ، وإنما هو احتياج الألفة والفهم ، واحتياج المجاوَبَة والمجاذَبَة من العقول والنُّفوس التي تفهم طبيعته فَهْمَ وفاق أو فهم خِلاف .

ومعنى هذا أن الأمر على غير ما يظنّ كثيرون ؛ فإن احتياجَ المبدع إلى المتلقي لا يقلّ عن احتياج المتلقي إلى المبدع ، إن لم يزد عليه في بعض الأحيان ؛ إذ إنّ إقبال المتلقي على المبدع لفهمه واستيعابه ومجاذبته فكريا أجدى عليه من كل ثناء وإعجاب .

وحاجة الفنان – عموماً – هي أن يحسّ الحياةَ بكلّ جوانبها ؛ ولن يتحقّق له ذلك ما دامت نفسُه مغْلَقَةً لا تتّصِل بغيرها على وفاق أو خلاف ، ولا ترى أثرها في غيرها على إعجاب أو إنكار – والأمر شبيه بإرسال رسول ذهب إلى حيث لا يرجع ، أو رجع مُثْقَلاً بالخيبة ، وذلك يخالف التّواصل على الموافقة التي تحقّق قدراً من المعرفة الخارجية والداخلية ، وهي بدورها تُشْعِلُ وَقودَ الإبداع من ناحية ، وتثير ردودَ الفعل من ناحية أخرى .[2]

ويصرّ العقّاد على إشراك ما يسميه (الذّوق الخالِق) في عملية الاتّصال ؛ إذ هو – عنده – وسيلة نقل الحركة الذّهنية والنّفسية من طرف إلى الآخر ، أو الآخرين ، وإمكاناته الخالقة هي التي تشكّل عالَمَها في إطار غير مألوف ، حتى كأن المتلقي يدركه للمرة الأولى . ذلك أن المبدع يكون قد أضفى عليه

---

(١) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني : الديوان في الأدب والنقد . ط ٣ القاهرة ، مطابع الشعب ، ص ٢٠ .

(٢) عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب ، ص ٣٨ .

من ذاته مما جعله إذا وصف البحر أو السّماء أو الرّوضة ، فكأنما يجعلها بحره وسماءه وروضته ، لفرط ما مزجها بشعوره ، ومن ثمّ يسري كلّ ذلك إلى القارئ فيعيش لحظة شبيهة – إلى حد كبير – بلحظة الإبداع .»(١)

والواقع أن الفكر الأسلوبيّ العقّاديّ كان منوطاً – بدرجة كبيرة – بالخطاب الشّعريّ ، وجاء دخوله إلى هذه المنطقة الإبداعية من المدخل العربيّ التّراثي ، أي بالاتكاء على تعريف قدامة بن جعفر ، دون أن يصرّح بذلك ، وإن كان هذا لا ينفي إيمانه باتّساع التّفصيلات الشّعرية ، واختلاف درجة هذه التفصيلات في قبولها للتّجديد أو التزامها بالمنطق التّراثيّ .

فاقتداءً بقدامة يرى العقاد أن عناصر الشّعر الأساسيّة : اللفظ ، والوزن ، والموضوع ، وهي على هذا الترتيب في حاجتها للتجديد مسايرة للتّطوّر الزّمنيّ.

والواقع أن حديث العقّاد عن اللفظ قد شابَهُ كثيرٌ من التّناقض ؛ إذ تارة يعطيه ثباتاً يفوق مؤثّرات الزّمان والمكان ، وتارة يضفي عليه بعض أشكال التّطوّر المضمونيّ ، دون أن يحدّد أسباب ميله إلى الرّأي الأول ، ثم انتقاله إلى الثاني .

لقد أعطى للفظ صفة الثّبات حتى لو مرت عليه ألف سنة ، وهو بهذا صالح لشعر امرئ القيس ، كما هو صالح لشعر البارودي ، مع قليل من التّحوير الذي لا يلتفت إليه إلا المختصون بتسجيل أطوار الكلمات .(٢)

والغريب أن هذا الرّأي يختلف تماماً مع موقف اللّغويين القدماء في نظرتهم لتطوّر اللّغة ، حتى إن أبا عمرو بن العلاء كان يقول : « اللّسان الذي نزل به القرآن وتكلّمت به العرب على عهد النّبيّ ﷺ عربيّة أخرى غير كلامنا هذا.»(٣)

---

(١) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، ص ١٦١ .

(٢) عباس محمود العقاد : حياة قلم . القاهرة ، مكتبة غريب ، ص ٣٧٠ .

(٣) الخطابي : بيان إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام . القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨ . ص ٤٥ .

والواضح أن العقّاد يتحرّك هنا في منطقة (الإفراد) بعيداً عن الكتل التّعبيريّة في التّراكيب أو الأبيات المكتملة . فالمفردات هي التي يصيبها بعضُ التّطوّر بالزّيادة القليلة كل بضعة قرون ، أو يطرأ عليها اختلاف الاستعمال في حقبة من حياة اللغة . وعلى الرغم من ذلك يوجب العقاد على الشّاعر أن يتابع هذه الأطوار ، وقد يكون تعامله معها وسيلة للتّطوّر ذاته بالتّصرّف أو الزّيادة ، أي أنّ الشّاعر – على هذا النّحو – يصبح خالِقاً للغة ؛ وهو ما يوقعنا في الحيرة أمام مقولته بالثّبات لألف عام .

وإذا كان الغالب بالنّسبة (للإفراد) هو الثّبات ، فإنّ هذه الغلبة تقلّ بالنّسبة للإطار الموضوعيّ والإطار الإيقاعيّ ، ونتيجة لهذا المُعْتَقَد اللغويّ فإن العقّاد يرى أن المعجم الشّعريّ في أيامه قريبٌ من المعجم الشّعريّ في عهد أصحاب المُعَلّقات . أما بالنّسبة للإيقاع فإن هناك تطورا محدوداً ، من حيث اختلاف عدد البحور ، وعدد القوافي .

والنّظرة العقاديّة لتطور البِنْية الإيقاعية نظرة محدودة ، تتحرّك في دائرة الموروث ولا تتجاوزه إلا بقدر . ومن ثم فإنه يسمح بتنويع القوافي ، ويراها أوفق للشّعر العربيّ من إرساله بغير قافية ، كما أنه يقبل التنوع في أوزان المصاريع والمقطوعات على نمط أسلوب الموشّحات ، ليتسع الشّعر للمعاني المختلفة ، والموضوعات المطولة ، دون أن ينفصل عن الموسيقيّة التي نشأ فيها ، ودرج عليها ؛ وهذه هي حدود ما يسمح به كائناً ما كان موضوع القصيدة .[1]

وبهذه الخواصّ الدّاخليّة والخارجيّة يتحقّق للخطاب الشّعريّ استقلاليّة ذاتيّة باعتباره فنا كامل الأداة ، مُستغنياً بخواصه عن سائر الفنون ، وهذه الاستقلالية تقتضي نوعا من الطّبع البعيد عن الكلفة على أي قائل ذي قدرة تعبيريّة شعريّة ومَلَكَة فنّيّة .

---

(١) عباس محمود العقاد : حياة قلم ، ص ٣٧٠ ، ٣٧١ .

وبهذا المنظور يقف العقّاد وقفة صُلْبَة أمام (شعر الحداثة) ؛ إذ إن الدّعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافي لا تأتي من جانب سليم ، ولا تؤدّي إلى غاية سليمة ، فلا يدعو إليها - من وجهة نظره - غير واحد من اثنين :

عاجز عن النّظم الذي استطاعه الشّاعر العاميّ فى نظم القصص المطوّلة والملاحم التّاريخيّة ، من أمثال السّيرة الهلالية وسيرة الزير وغيرها من السِّيَر المشهورة المُتَداوَلَة .

أو عاجز عن النّظم الذي استطاعه الشّاعر العاميّ والشّاعرة العاميّة في نظم أغاني الأعراس ، ونواح المآتم ، وأمثال الحكمة والنّصيحة على ألسنة المتكلمين باللهجات الدّارجة ، ولا خير للفنّ في كلام يقوله من يعجز عن هذا القدر من السّليقة الشّعريّة والملكَة الفنيّة . وأحرى به أن يأتي بما عنده في كلام منثور ، ويترك النّظم وشأنه ، بدلاً من هدم الفنّ كلّه ، وحرمان اللّغة من آثار القادر عليه .

ويستشهد العقّاد بالقصّاصين وناظمي الملاحم والأغاني الشّائعة ؛ لأن استطاعتهم نظم كل ذلك بغير تعلُّم ولا معرفة ثقافيّة ، تنفي عن الأوزان العربيّة تلك الصّعوبة المزعومة التي يدّعي الأدعياء أنها تجعل النّظم العربيّ من أصعب فنون النّظْم في اللّغات العالميّة .

فإن لم يكن نقص المَلَكَة الفنيّة سبب العجز عن أوزان الشّعر وإبطال هذه الأوزان ، فهو إذن عمل من أعمال الهَدْم الصّراح عن سوء نيّة يتعمّده المجاهِرون به لتقويض معالم اللّغة ، ومحو أثر الأدب ، وفصم العلاقة الفكريّة بين روائع الثّقافة العربيّة في مختَلِف العصور ، وتلك شَنْشَنَة - فيما يرى العقاد - روّجها في العصر الحاضر دعاة الهدم المستَتِرون وراء كلمات التّقَدُّم والتّجديد . وينتهي العقاد من كل ذلك إلى أنه لا خير في اتّجاه يتولاه العجز العقيم والكراهية النّكراء .[1]

(١) عباس محمود العقاد : حياة قلم ، ص ٤٣ - ٤٥ .

ولا شك في أن هذا الموقفَ العقّادِيَّ قد ناهَضَ الإبداع الحداثيَّ الذي استفاض على الساحة العربية ، بل أصبحت له السِّيادة في الخِطاب الشِّعريّ كله ، وما أظن إلا أن العقّاد نفسه كان يمكن أن يرجع عن هذه الآراء ، أو عن بعضها ، لو أنه عايش الحركة الشِّعرية ورأى انطلاقاتها التَّجريبيَّة التي كادت تصل الشِّعر بمنطقة النَّثر عند أصحاب (الحساسية الجديدة) .

وبجانب (الإفراد) و (الإيقاع) يضمّ العقّاد (العدول) إلى دائرة الشِّعريَّة . بصفته وسيلة التَّعامل مع منطقة الإفراد ، بعيداً عن سيطرة المعْجَم عليها ، وإن كان العدولُ عنده لا يخرج عن دائرة المجاز كأداة شعرية فريدة باحتوائها على البنية التَّشبيهيَّة وتحوّلاتها الاستعاريَّة والكنائية ، التي تعمل – في جملتها – على نقل الحقائق المجرَّدة إلى دائرة المحسوسات .

ويصل إدراكه لحقيقة العدول ودوره التَّعبيريّ إلى أن جعل العربيَّة (لغة المجاز) التي عن طريقها يُتاح للمبدع التَّحاور بين (المجرّدات والمحسوسات) على أساس أن المحسوس لا يشغل ذهن المتلقي إلا ريثما ينتقل إلى مدلوله ؛ فالقمر : بهاء ؛ والزَّهرة : نضارة ؛ والغصن : اعتدال ورشاقة ؛ والطَّود : وقار وسكينة .[1]

وبما أن المجاز يدخل منطقة المركبات ، فإن العقاد بذلك يكون قد وضع الشِّعْرَ في منطقة ثلاثية الأضلاع : اللفظ المفرد – التركيب – الإيقاع . وهو بذلك لا يخرج عما ردّده قُدماء العربيَّة ، بل ربما يكون قد أغفل بعضَ ملاحظاتهم القليلة عن تخلُّص (الشِّعريَّة) أحياناً من البِنْيَة الإيقاعيَّة في مثل ما ردَّده ابن جني من أن بعض معاصريه كان يروي لوناً من النَّثر أسماه شعراً . قال : « أنشدني مرّة بعضُ أحداثنا شيئاً سمّاه شعراً على رَسْم للمولّدين في مثله ، غير أنه عندي أنا قواف منسوقة غير محشوّة في معنى قول سلم الخاسر :

(١) عباس محمود العقاد : اللغة الشّاعرة ، ص ٤٦ ، ٤٧ .

موسى القمر .. غيث بكر .. ثم انهمر

« وقول الآخر : طيف ألم .. بذي سلم .. يسري العتم .. بين الخيم .. جاد بفم .

« وقول الآخر : قالت حيل .. شؤم الغزل .. هذا الرّجل .. حين احتفل .. أهدى بصل .»[١]

ومنهج العقاد – في كل ذلك – يتلازَم مع عمليّة نقديّة بعيدة عن المنهج الأسلوبيّ ، هي عملية التّقويم ، والتزامه هذا المنهج جعله يضع مواصفات للأسلوب تميل إلى جانب الحسن أحياناً ، كما تميل إلى جانب القبح أحياناً أخرى . وذلك راجع إلى توافر شروط كليّة وجزئية ، وكأنه بذلك يتبع المنهجَ البلاغيّ القديم الذي كانت مهمته إنتاج النصوص لا وصفها .

وانطلاقه الأساسيّ في هذا المسلك يتأتّى من أن كل أسلوب ، أو كل كلام ، ليس مصدره صحّة الإدراك ، وصدق النّظر ، واستشفاف العلاقات – لا يكون إلا هُراء لا محلّ له في الخطاب الأدبيّ ؛ إذ لا يكفي صحّةُ الحواسّ ، وتدفّق العواطف – إذا كانا قد بلغا مرحلة التّسيُّب والهذيان – كقاعدة لإنتاج الأسلوب .[٢]

لكن محاصَرَتَهُ للأسلوب ، والحكم عليه بالجودة أو الرّداءة ، لا يمكن فهمها إلا في ضوء مذهبه النّفسيّ ؛ فالنّاس – عنده – يتفاهمون ببواطنهم أكثر مِمّا يتفاهَمون بظواهرهم ، وإن لاح الأمر خلاف ذلك ، لطول العهد باستخدام اللّغة في الإعراب عن المقاصد ، واللسان – على هذا – ليس إلا الموضّح والمفسّر لما عساه أن يَنْبَهِمَ على المتلقي من مجمل سرّ المبدِع ، ومما قد تحتويه أفكاره دون أن تعبّر عنه تمام التّعبير وجداناته .

وهذا سبب إعجاب المتلقين بالخطاب الأدبيّ إذا كان مصدره السّليقة ،

---

(١) ابن جني : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار . بيروت ، عالم الكتب ، ١٩٨٣ . ج ٢ ، ص ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

(٢) الديوان : ص ٦٤ .

ورفضهم لما تعبث به يد الصّنعة ؛ لأنهم يقرأون نتاج السّليقة ، فينفذ إلى سلائقهم ، ويصيب مواقعه منها ، ويحرّك من نفس القارئ مثل ما حرّك من نفس الشّاعر أو الكاتب ، فيعلمون أنه صدقهم ، وحسر لهم عن سريرته فيركنون إليها .

ويقرأون نتاج الصّنعة ، فلا يجاوز ألسنتهم ، وكأنهم يقرأونه وهم ينظرون إلى الشّاعر أو الكاتب وهو يتعمّل للظّهور لهم بغير مظهره ، ويتنَقّب لهم بنِقاب يخفي وجهه ، أو يبديه في غير صورته . "(١)

ونظرته إلى جماعيه الأسلوب دفعته إلى رصد ظواهر الضّعف وربطها بفترة زمنيّة بعينها ؛ وهي مرحلة الضّعف التي مرّ بها المجْتَمَع العربيّ ، التي أورثتنا نوعًا من النّتاج الأدبيّ – وبخاصة الشّعر – ليس إلا كلاماً من فوقه كلام ومن تحته كلام ، واستحال الشّعر إلى تجريد عروضيّ من جانب وبناء تحسينيّ من جانب آخر ، فازدحم بالتّورية والكناية والجناس والتّرصيع ، وصارت القصائد كأنها شواهد منظومة لتذييل كتب البيان والبديع ، وظهر في الشّعر التّطريز والتّصحيف والتّشطير والتّخميس ، وراح الشّعراء يَتَبارون في اللّعب بالألفاظ وجمعها على نحو ما يتبارى الأطفال في جمع الحصى الملوّن وتَنْضيده .

وأصبح الشّعر مجرّد تلاصُق أبيات ، وتشابه مصارع ، وتخليط كلام ، دون أن يدرك أصحابُه أن ذلك إفساد لأسلوب الشعر ، وإخلال بروحه ، وانعكس هذا كله على الواقع اللغويّ فسقط ، وزاده سقوطُ الأسلوب ورذالته سقوطاً على سقوط ، حتى أصبح هناك حاجز عقليّ وروحيّ بين الإبداع والتّلقّي . "(٢)

إن جملة هذه الظّواهر هي ما أهمّ العقاد في رصده لأسباب سقــوط الأسلوب ، وهي – كما نرى – تتعلّق (بالمركّبات) ؛ إذ يبدو أن (الإفراد) لم يكن مَناطَ اهتمامه ، حيث لا تتعلّق به الطّبيعَةُ التّشكيليّةُ للأسلوب ، بل إن

(١) عباس محمود العقاد . الفصول ، ص ٢٢٣ . (٢) المرجع السابق ، ص ١١٦ ، ١١٧ .

مسألة (الابتذال) التي راح النُّقّاد العرب القدماء يطيلون الحديثَ فيها ، ـصدون الدّوالّ التي تَنْدَرِجُ تحتها ، لم تظل في هذا الإطار من التّناول — ـ ده — بل نقلها إلى المستوى التركيبيّ ، حيث أصبح الابتذال منوطًا بتكرار (العبارة) حتى يألفها السّمع ، فيفتر أثرها في النَّفْس ، ولا تفضي إلى الذّهن بالقوّة التي كانت للمعنى في جِدته ؛ أي أن الابتذال في حقيقته خالص للتّراكيب لا للمفردات ، وذلك مشروط بأن تظل المفردة في إطار معناها الذي يفهم منها ، فإذا ظلّت في هذا النّطاق فهي مصونة لا يتطرّق إليها الابتذال ولو طال تكرارها ؛ لأن دعوى الابتذال — في هذا السّياق — تمثّل خطراً يهدّد بانقراض اللّغة جيلاً بعد جيل .[1]

ويتجاوز العقاد هذا المستوى الشكليّ في رصد مآخذ الأسلوب إلى المستوى الدلاليّ ، فيجمل ملاحظاته عن هذا الجانب أثناء تعليقه على كتاب (البؤساء) ، لـ (هيجو) ؛ فقد اختار بعض أجزائه عشوائيا ، ورصد من خلالها عواملَ سقوط الأسلوب التي هي — في الوقت نفسه — عوامل سقوط الأسلوب بشكل عامّ في الخطاب الشّعريّ والنّثريّ .

فهناك الإطناب في غير طائل ، إيثاراً للقشور المموّهة على اللّباب المثْمِر ، والاهتمام بالعلاقات الوهميّة دون العلاقات الصّحيحة ، والإكثار من تضخيم الأخيلة ، والاحتفال بتزويقها والتزيّد فيها ، إيثاراً للأثر الخارجيّ أكثر من الأثر الداخليّ .[2]

وحقيقة هذه الملاحظات — في رأينا — تئول إلى مجموعة من المصطلحات التي يصعب تحديد مدلولها ، وإن كانت في جملتها ترتدّ إلى الفكرة الأساسية عند العقاد ، وهي أن الأسلوب انعكاسٌ لحالات نفسيّة ، ومن ثم يجب أن يظل طابعه داخليا ، سواء أ كان ذلك بالنسبة لتعليق المفردات داخل السّياق ، أم

---

(١) عباس محمود العقاد . الفصول ، ص ٦٩ .   (٢) المرجع السابق ، ص ٥٩ .

بالنِّسبة لكيفية إنتاج الدِّلالة الجزئية أو الكلية .

والواقع أن هذا المسلك النَّقديّ يكاد يغطي مساحة منقودات العقاد في الشِّعر أو في النَّثر ؛ فكثيراً ما تناول بالدِّراسة بعضَ الأعمال الأدبيَّة العالميَّة والمحليَّة ، فزاوَجَ فيها بين ملاحظاته الانطباعيَّة – غالباً – والأسلوبيَّة قليلاً ، ففي دراسته لرواية (جيتي) المسمّاة (فوست) يحاول أن يجد فيها مدخلاً لإبراز عبقرية المؤلِّف ، ولكنه خلال هذا المدخل يقدِّم مجموعة من الملاحظات العموميَّة عن ازدحام الرّواية بالحشو والتَّفكُّك وضعف السَّبك الفنيّ .

وبالرغم مما يراه العقاد في الرّواية من هذا كله ، يقول إنها صنعة عبقرية عظيمة ، وإنها مرآة حياة واسعة غاصَّة بذخائر الفنّ والمعرفة والفهم العميق الرّاجح ، لكن العيب الأكبر فيها – بجانب ما سبق – أننا لا نحسّ – ونحن نستعرضها – أننا نستعرض حياة إنسانيَّة تُجاوِبنا ونُجاوِبها ، وتُقارِبُنا ونُقارِبُها ، وإنما نحسّ كأنها ذخائر موزَّعة في الطَّبيعة ، نلتقطها من هنا ثم من هناك كما نلتقط الجواهر الضائعة في المفازة البعيدة ، كما أن المتلقي يتحرَّك فيها وهو يحمل نفسه حملاً ، فلا يستحثّه على المضيّ فيها إلا كلمة يقع عليها اتِّفاقاً ، لا يقولها إلا ذهن كبير ، أو أنشودة مستعذبة قلّ أن تداني في حلاوة النَّغم وسهولة الأداء . على أن هذه الأنشودة أو تلك الكلمة لا تنسيه فتورَ صاحبها ، وكل ما يستحق العناية فيها شيء واحد ، هو الاطلاع على عبقريَّة نادرة .

وتستمر هذه الانطباعيَّةُ المتناقضة في النَّظرة التجزيئية ؛ إذ يرى العقّاد أن الجزء الأول من الرّواية أحسن حالاً في هذه الخصلة ؛ لأنه يمسّ قلب الإنسان، ويستجيش عاطفته بقصة الفتاة (مرغريت) التي وقعت في حبائل الشَّيْطان ، فجرَّها إلى الفِسْق فالقتل ، فالعار فالسِّجن والجنون .

وعلى هذه الصّورة الحيَّة تقوم الرّواية ، وإليها يُعزى النَّجاحُ الذي أصابته عند

جمهورها ؛ فالجزء الأول أحسن حالاً في هذه الخصلة ، ولهذا كان أحسن حالاً من ناحية التّناسق والتّنظيم ، ومع ذلك فإن التّأمل فيه يدلّ على وجود مناظر كاملة لا علاقة لها بنسق الرّواية في شيء .

أما الجزء الثّاني فهو الفوضى بعينها ، يزيد عليه الغموض الذي لا ينتهي إلى طائل . ولكي يقف القارئ على مثال من فوضى التّأليف فيه – يكفي أن يعلم أن الجزء كله قائم على قصيدة من نظم (جيتي) ، بعضها صدر قبل صدور الجزء الأول ، ونظم باقيها بعد الصّدور ، وهذا مثل من التّلفيق في التّأليف .

أما الرّموز الغامضة الشّائعة في الجزء كلّه فمثالها بناء (فوست) بـ (هلينا) ، والإشارة بذلك إلى الحضارة الأوربيّة التي زاوَجَتْ بين الثّقافة الإغريقيّة وثقافة القرون الوُسْطى . والعجيب – كما يقول العقّاد – أن من رموز القصّة ما كان (جيتي) نفسه لا يفهمه ؛ فقد سئل عن (فوست) وما مغزاها ؟ فأجاب في غير اكتراث : تسألني كأنما أعرف هذا المغزى ، وإنما هي رحلة من الأرض إلى السّماء خلال الجحيم .»[1]

وبمثل هذا التّعامل النّقديّ يعرض العقّاد لمسرحيّات (شو) التي يرى أنها تنحصر في حسن الحوار ، وعرض الأفكار ؛ فهي فقيرةٌ في المواقِف ، فقيرة في تكوين الشّخصيّات وتلوينها ، وعبثاً تحاول أن تلقى في رواياته شخصيّة كشخصيّات شكسبير وموليير وسفوكليز ، أو موقفاً كالمواقف المحْكَمَة التي يعرضها لنا أولئك الشّعراء في مهارة خفيّة .»[2]

فهذا التّعامل النقديّ للعقاد لا نلمح فيه متابعة لبناء الشّخصيّات من خلال اللّغة ، بالرغم من أنها الوسيلة الوحيدة لإنتاجها ، كما لا نجد متابعة لتطوّر الشّخصيّات وما فيها من ثبات أو تحوّل ، أو رصد الوظائف الفنيّة للأحداث ،

---

(١) عباس محمود العقاد : عبقرية جيتي . القاهرة ، مكتبة دار العروبة ، ١٩٦٠ . ص ٩٩ – ١٠٣ .
(٢) عباس محمود العقاد : برنارد شو . القاهرة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٠ . ص ٤٦ – ٤٧ .

ودور الأسلوب في كل ذلك .

والحقّ أن الأفكار الأسلوبية عند العقاد تمثّل مزيجاً من أفكار العرب القدماء والفكر الغربيّ الحديث ؛ إذ لا يعدو الأسلوب أن يكون الطريقة الخاصّة في أداء المعنى ، دون عناية واضحة بعملية الاختيار ودورها الذي يتعلّق بالمفردات وإمكاناتها الاستبدالية ، وإنما كانت العناية متّكِئَة - على ما يبدو - على عملية التّوزيع في إطارها الشّموليّ ؛ بمعنى أن النّواحي النّصيّة لم يكن لها نصيبٌ وافر في نقد العقّاد ، وكل ما أهمّه في ذلك أن يكون التركيب موازياً للحركة الذّهنية والنّفسيّة ، بحيث يصبح الأسلوب بصمة لصاحبه . فإذا كانت الكلاسيكية قد اعتنت بتأكيد الواقع الخارجيّ على حِساب المبدع ، فإن العقّاد أراد أن يتجاوز هذا الواقع ليجعله انعكاساً للرّؤية الدّاخلِيّة ، ويكاد - في ذلك - يعطي المبدع أهميّة تفوق هذا الواقع . وبهذا يتميّز أسلوبٌ عن أسلوب ويتفرّد بخصائص لا توجد في سواه ، فلا يمكن أخذه ، أو نقله أو تعديله ؛ لأن انتماءه سيظلّ لمبدعه .

لكن العقاد - في الوقت نفسه - يسمح لنفسه بأن يسلب حقيقة الأسلوب عن نوع معيّن من الصّياغة ، إذا لم تتوافر المواصَفات التي ارتضاها بالنّسبة للأسلوب الحقّ . وهو في ذلك لا يُجاوز القدماء إلا قليلاً في حديثهم عن الصّنعة والتّكلُّف ، وإن كان قد تجاوزهم - بلا شكٍّ - في منهجه النّفسيّ الذي غلّف به دراستَهُ .

ويجب أن نشير أخيراً إلى أن هذا الفهم العقاديّ جاء منثوراً في أجزاء متفرّقة من كتاباته ، لكن ضم شتاتها قد شكّل إطاراً كُلّيا صالحاً للتّعامل معه كمفهوم شموليٍّ للأفكار الأسلوبية - عنده - كما يجب أن نشير إلى أن الوصول إلى هذا الفهم اقتضى حركتين مُتَوازِيَتين في آن واحد ؛ الأولى : تجميعيّة ، والأخرى تحليليّة ؛ وبها كان الوصول - قدر الإمكان - إلى هذه الأفكار التي تردّدت عند العقّاد بشكل مُنْتَظِم .

الباب الثّالث
الأسلوبية

الفصل الأول
نظرة تاريخية

يتجاذب الفكر النقديّ الحديث تياران متوازيان ، هما : الأصالة والمعاصرة ، وهما تياران لم تخلُ منهما مجالات الفكر النقديّ والأدبيّ على المستوى الإنسانيّ كله ، ولقد قامت حولهما دراسات موسّعة مستفيضة أثمرت فيضاً من النظريات والاتجاهات التي أثّرت الحركة النقدية والأدبية في الغرب الحديث ، ولا نزال ننتظر لها هذا الثراء في فكرنا النقديّ والأدبيّ الحديث أيضاً .

ولقد حدثتْ مناوشات جدلية حول المعاصرة بالمفهوم الذي نادى به أبو نواس في الخروج على المقدمة الطّللِيّة ؛ ولكن المعاصرة بهذا المفهوم كانت تمثّل ناحية شكلية خالصة ، أرادت أن تضع مقدمة بديلاً عن مقدمة أخرى ، من حيث كان البدء بحديث الخمر هو الدعوة الجديدة لأبي نواس ، فكأن الشكل الموروث ظلّ مسيطراً على الواقع الشعريّ ، ولم يستطع كثير من الشعراء التّخلص من هذا الشكل إلا في القليل النادر .

ويبدو أن هذه القضية احتفظت بمكانها حتى تجاورت اليوم مع الدعوة إلى الأخذ بِسُبل المناهج المستحدثة ، التي تتيح للعقل العربيّ أن يفيد من كل جديد ، بحيث يبتعد عن الصورة التي جَمُد عليها في شكل تيّار يتعصّب للقديم ، ويغالي في تعصبه ، ويرى فيه قدرة على استيعاب الجديد بكل

مضامينه ؛ وتيار آخرَ رافض لهذا القديم بأشكاله ومضامينه العاجزة عن مواءمة الظروف المتجددة للحياة والفكر .

وبين هذين التيارين نجد مبادرة لها أهميتها في الإقدام على الدراسات الغربية الحديثة تأخذ منها منهجها العلميّ في إطار معتدل ، لا ينغلق على القديم ، ولا يتعصّب للجديد ؛ وإنما يقود حركة النقد الجديد بما استقاه من هذه المناهج العلمية ، ويوائمه مع ما يراه خِصباً ثريّ العطاء في التراث القديم .

وعلينا أن نتنبّه إلى أن الوقت الذي كانت فيه معظم الاتجاهات أسيرة الأخذ من الغرب وحده لم تعط العطاء المنتظر ؛ لأنها تاهت في دوّامة من المصطلحات الغامضة ، وضلّت التعبير الصادق عن الذات ، وظنّت أن التجربة التي عاشها غيرنا ممّن قطعوا شوطاً في التحضر – يمكن أن تغنينا عن كثير من الجهد والمحاولة في إعادة صياغة المفاهيم النقدية وفقاً للظروف الخاصة التي أحاطت بالمجتمع العربيّ ، وهي في كل ذلك تهمل – عن وعي أو بدون وعي – منبعها من التيارات النقدية العربية القديمة ، التي بها يمكن أن تخصب حركة النقد في جانبه النظريّ وجانبه التطبيقيّ .

والمتأمل في مقومات الحداثة يدرك قيامها على تلاحم بين ظاهر العمل الأدبيّ وباطنه ، وهذا التلاحمُ هو الذي أتاح للأدب أن ينفتح على المجتمع ، كما أتاح له أن يرتبط بعملية الاتصال في مستوياتها الثلاثة : من مبدع ومتلقٍّ ونصٍّ أدبي .

والحديث عن مستويات الاتصال لا بد وأن يقودنا إلى القول بأهمية البحث في كل مستوى منها وصلته بالإبداع والخلق ، ومن هنا تحتّم أن تأخذ نظرية الأسلوب مكانها ضمن تيارات النقد الحديث ، التي تناوش الأدب وتستخرج ما فيه من خواصّ ، وترصد ما فيه من سمات ، بحيث يتمكن من معايشة العصر وروحه ، مفيدةً في كل ذلك من البعد التاريخيّ للبحث اللغويّ الذي اتصل

بالنظر الأدبيِّ في مجال النحو والبلاغة ، أو في مجال النقد الخالص .

لقد استقرت اليوم نظرية الأسلوب ، أو مباحث الأسلوبية كمعطى جديد للدراسة النقدية ، تقدِّمه الممارسات العملية والتَّطبيقية ، وتعمِّقه أصالة البحث التنظيريِّ . ومِمَّا يثير الانتباه أن هذا التيار الأسلوبيَّ كان يشقُّ طريقه في مطلع هذا القرن بين الشكوك المتزايدة في جدواه ؛ بل وفي شرعية وجوده ذاتها ، وبين ترحيب بمقدمه أملاً في العثور على عطاء جديد في الأدب من خلال صورته الأسلوبية ، غير أن هذا الترحيب كانت تخالطه كثير من مشاعر التَّوجُّس والخوف عندما كانت الدراسة الأسلوبية تتحوَّل إلى قواعدَ تعليمية ، لها جفافُ البحث البلاغيِّ في مرحلة جموده ، أو عندما تتحوَّل إلى أشكال ضَبابية لا تفرِز قيمة فنية ، أو عندما تتحوَّل إلى عملية إحصاء ميتة تُقدِّم النص الأدبيَّ في شكل بعيد عن أدبيته ، وتصله بما هو غريب عليه وبعيد عنه .

وعلينا ملاحظة ما في حركة النقد العربيِّ القديم من ازدواجية تمثلت في معياريته أحياناً ، وفي وصْفيته أحياناً أخرى ، التي ترتَّب عليها أن أخذت الملامحُ الجمالية في النص الأدبيِّ صورة تقعيدية ، تساند الأحكام التي يُطلقها النقاد ؛ بل إنها في كثير من الأحيان ابتعدت عن النص الأدبيِّ لتعتمد على التقاليد والعرف السائد حتى أصبح للنقاد في مجال النقد حتمية تنطبق على ما بين أيديهم من نصوص ، كما تنطبق على تلك النصوص التي لم يَرَوْها أو يقرأوها من كلام العرب . ينضاف إلى ذلك أمور لا تخضع لهذه الحتمية وإنما تتمثَّل فيها الناحية الانطباعية الخالصة من مثل قولهم : حسن التأليف ، وجزالة اللفظ ورقته ، إلى غير ذلك مِمَّا ندَّ عن حتميتهم الجمالية – إن صح هذا التعبير .

كما ينضاف إلى ذلك ما نجده عندهم – أيضاً – من ربطٍ بين سمات الأسلوب والجوانب النفسية وخاصَّة في جانبيه الحقيقيِّ والمجازيِّ ، حيث

يقول الرازيُّ : « وأما تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلاً ؛ لأن تحصيل الحاصل مُحال ، وإن لم تَقِفْ على شيء منه أصلاً لم يحصل لها شوق إليه ، فأما إذا عرفَتْه من بعض الوجوه دون بعض – فإن القَدْر المعلوم يشوِّقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم ، فتحصل لها بسبب عِلْمها بالقدر الذي علمتْه لذة ، وبسبب حرمانها من الباقي ألمّ ، فتحصل هناك لذّات وآلام متعاقبة ، واللذة إذا حصلت عَقِب الألم كانت أقوى ، وشعور النفس بها أتمّ ، وإذا عرفتَ هذا فنقول : إذا عُبِّر عن الشيء باللفظ الدّال عليه على سبيل الحقيقة حصل كمالُ العلم به فلا تحصل اللذة القويّة ، أما إذا عُبِّر عنه بلوازمه الخارجية ، وعُرِف لا على سبيل الكمال فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدّغدغة النّفسانية ؛ فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألذّ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية .»[1]

ويمكن أن نجد في حركة النقد العربيّ القديم ما يُقرِّبه أو بمعنى آخر يَصِله بحركة الدرس الأسلوبيّ . يتمثّل ذلك في عملية التّمازج بين النقد والبلاغة والنحو ، حيث أصبحت بحوثُ النحو بين المنهجية وسيلة لتقويم الأسلوب ورَصد خواصّه ، مثلما نجد في الحديث عن التعجب والاستفهام – مثلا – وخروجهما عن الغرض الأصلي إلى أغراض إضافية تمثّل قيماً جمالية تعبيرية في النّص الأدبيّ .

وبنظرة موضوعيّة يمكن القول بأن حركة النقد والبلاغة القديمَيْن وقفت على جوانب البحث الأسلوبيّ في غالب الأحيان ، وتوغّلت فيه في القليل منها ؛ لأنها تبدأ غالبا من النّص وتنتهي به ، كما فعلت الأسلوبية الحديثة . وذلك يتمثّل في رصد الخواصّ الجمالية التي تتصل بالتّعبير والكشف عنها في

(١) فخر الدين الرازي : المحصول في علم الأصول ، تحقيق طه جابر فياض ، ج ١ ، ص ٢٥١ ، ٢٥٢ .

التركيب اللغويّ من حيثُ الربط بين الرمز والمدلول في صور الكلام في مثل تنافُر الحروف ، وحسن النَّظم والتأليف ، والتعقيد اللفظيّ والمعنويّ ، وتعدُّد المعنى لتعدُّد المبنى ، وزيادة المعنى لزيادة المبنى . وإذا كان الحديث عن الأصالة والمعاصرة قد دفعنا إلى تناول قِيَم النقد العربيِّ القديم – فإن الحديث ذاته يدفعنا إلى محاولة تأصيل الدراسة الأسلوبية في صورها المبكِّرة التي بدأت بها خطواتِها الأولى إلى أن صارت ما هي عليه اليوم .

ولقد ظهرت كلمة الأسلوب في تراثنا القديم على نحوٍ ربطت فيه بين مدلول اللفظة وطرق العرب في أداء المعنى ، أو بينه وبين النوع الأدبيِّ وطرق صياغته ، كما أنها ربطت – أحياناً – بينه وبين شخصية المبدع ومقدرته الفنية ، كما أنها ربطت – أيضاً – بينه وبين الغرض الذي يتضمَّنه النص الأدبيُّ ، وقد يتساوى مفهوم الكلمة مع مفهوم النَّظم الذي يمثل الخواصَّ التعبيرية في الكلام ؛ لكن ذلك كله لم يقدم نظرية مكتملة يمكن اعتبارها بحثاً أسلوبيا عربيا في المجال التنظيريِّ أو التطبيقيِّ .

أما كلمة (الأسلوبية) فقد ظهرت خلال القرن التاسعَ عشرَ عند الغربيين ؛ لكنها لم تصل إلى معنًى محدَّد إلا في أوائل هذا القرن ، وكان هذا التحديد مرتبطًا بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة ، فحين ظهرت بوادر النهضة اللغوية في الغرب فيما سُمِّي بالفيلولوجيا philology أكدت الصلة بين المباحث اللغوية والأدب ؛ لأنها لم تنظر إلى الدراسة اللغوية باعتبارها هدفًا مقصوداً لذاته ، بل باعتبارها انفتاحاً ثقافيا وفكريا جديداً ، ومن هنا كان هناك نوع من الاهتمام بدراسة النصوص القديمة وخاصة في جوانبها اللغوية ، وظلّ الأمر كذلك إلى أن وضع دي سوسير [١] أسس علم اللغة الحديث ، وهي أُسُسٌ يمكن تلخيصها

---

(١) Ferdinand de Saussure : عالم لغوي ولد سنة ١٨٥٧ ، درس في جنيف ، ثم ليبزج ، كما درس النحو المقارن بباريس . وأعد دراسة هامة عن نظام الحركات في اللغات الهندو – أوربية . ودروسه في الفترة الأخيرة من حياته هي التي نشرها بعض تلاميذه بعنوان (دروس في اللغويات العامة) وكانت وفاته سنة ١٩١٣ .

في عدة نقاط :

أولاً – العلاقة بين اللغة والحديث ، أو بين عناصر الوراثة في اللغة – وهو ما أطلق عليه langue – والاستخدام الخاصّ الذي يزاوله الناس في الحديث parole . وقد كان من رأيه عَزْلُ اللغة ودراستها بوصفها نظاماً اجتماعيا ، وأن هذا النظام يمثل الأوضاع المألوفة التي تترابط في وحدة من المعاني والأفكار المستقرة في ذهن الإنسان ؛ فاللغة في جوهرها نظام للعلاقات ، وهي جزء من علم العلامات العام ، وعلينا إذا أردنا دراسة نظام هذه اللغة أن ننظر إليها في علاقتها بالأنظمة الأخرى المماثلة لها ، حتى إنه يمكن القول بأننا نُلقي كثيراً من الضوء على الطقوس والعادات والسلوك الاجتماعيّ إذا نظرنا إليها باعتبارها نماذج لغوية .

ثانياً – تحليل الرّموز اللغوية ؛ وذلك باعتبار أن المسمّيات اللغوية ليست سوى مفاهيمَ ترتبط بذهن مَنْ ينطقها ، أو على أساس أنها محرِّك يثير معنًى ما، فالمسمّى صورة تركيبية من صوت وفكرة وبينهما علاقة تعسُّفية ؛ فلا يمكن أن نتمثّل علاقة مّا بين كلمةِ (شجرة) ومفهومها ، بدليل اختلاف هذا الشيء من لغة لأخرى ، فالعلاقة اللغوية تتميّز بقدرة خاصة ؛ لأنها تستند إلى إثار العقل أكثرَ من استنادها إلى غيره من الحواس ، وعليه فإن العلامة اللغوية لا تجمع بين شيء واسم ، ولكنها تجمع بين تصوُّر وصورة سمعية .

ثالثاً – دراسة التَّركيب العام للنظام اللغويّ ، وحيث إنه لا علاقة بين صوت الكلمة ومفهومها ؛ لأن المفهوم لا يتحدَّد إلا في ذهن الإنسان ، يجب أن تكون الدراسة الحقيقية متمثّلة في العلاقات القائمة بين هذه الكمات ؛ لأن الكلمة في حدّ ذاتها لا تمثّل بناءً لغويا .

رابعا – التّفرقة بين مناهج الدراسة الوصفيّة ومناهجها التاريخية . وقد فَصَل دي سوسير بين المنهجين ، و وجّه اهتمامه بشكل واضح إلى الناحية الوصفيّة .

وليس معنى هذا إنكاره تاريخ اللغة ؛ فلكل لغة تاريخها . ولكن هذا التاريخ لا يتعارض مع نظام اللغة ، ولهذا فقد آثر الفصل بين الأمرين واهتم بدراسة اللغة في حالة زمنية محددة .[1]

من هذا المنطلق كانت نظرة سوسير إلى الصّورة الصّوتية على أساس أنها شيء عضويٌّ صِرْف ، وعلينا الاهتمام بالأثر الذي يُحدثه ذلك الصوت . وفي رأيه أن الطابع النفسيَّ للصورة الصوتية يظهر في وضوح حين نتحدث إلى أنفسنا ونحن وحدنا ، أو حين نردِّد قصيدة شعرية ، وفي هذا النطاق نلحظ أن العلامة اللغوية – على ما بها من جَبْرِيّة – ذاتُ طابع خارجيّ هو (الدّالّ) ثم لها وِجْهة دلالية هي (المدلول عليه) .

وإذا كانت اللغة أكثر أنظمة التّعبير تعقيداً وانتشاراً – فإنها من جهة أخرى أكثرُها تميُّزاً بخصائصها ، ومن هنا يمكن أن يصبح علم اللغة الرائد العام لكل فروع السيميولوجيا . وعلينا ملاحظة مقولة سوسير بِجُزافيّة العلامة اللغوية ؛ لأنه وضع في مقابلها فكرة النظام الذي تعتمد عليه هذه الوحدات الجُزافية أو التّعسُّفية ، وكأننا بهذا أمام متقابلين : أحدهما يُقرُّ بالعشوائية ؛ والآخر يقرُّ بالتنظيم ، وهذا التقابل يؤدّي إلى تجانُس عام ؛ ذلك أن المكان الذي تحتلُّه اللفظة وسط سلسلة التعبير هو الذي يُزيل عنها عَشْوائيتها ، ويضعها تحت الشكل النظاميِّ داخل الكلام .

ودون إدراك هذا التجانس سوف نعجز عن إدراك العملية التّوصيليّة أو الانفعالية المتمثلة في النظام اللغويِّ . وكلٌّ تنظيم لا يعطي ثمرته المفيدة إلا بتجاوره مع تنظيمات أخرى قريبةٍ منه أو بعيدة عنه ، وكأننا أصبحنا أمام مجموعات لغوية يَنتمي كل منها للآخر ، وهناك مجموعة علاقات تربط بينها في نطاق الوحدة أو العلامة اللغوية ، أو في نطاق العبارة ، أو العبارات

(١) مصطفى مندور : اللغة بين العقل والمغامرة . الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ص ١٥٦ وما بعدها .

المتكاملة .

كان هذا الجهد اللغويُّ الفذُّ متاحاً بشكل مباشر أمام أحد تلاميذ دي سوسير وهو « بالي »[1] الذي تأسست على يديه قواعد الأسلوبية كعلم ، وذلك عندما نشر دراسةً موسّعة عن أهدافها ، واضعاً بذلك اللبِنة الأولى في بناء هذا العلم في العصر الحديث .

واللغة – عند بالي – تتكوّن من نظامٍ لأدوات التعبير ، التي تتكفل بإبراز الجانب الفكريِّ من الإنسان ، وليست مهمة اللغة مقصورة على الناحية الفكريّة وحدها ؛ بل إنها تعمل – أيضاً – على نقل الإحساس والعاطفة . وإذا كان الإنسان هو صاحب اللغة وصانعها – فإنه بالضرورة لا بد وأن تعبر اللغة عن كل ما فيه من فكر وعاطفة ، أو بمعنى آخر لا بد وأن تنقل الجانب المنطقيَّ والجانب الانفعاليَّ .

ولكنَّ هذا الجهد الذي قدّمه (بالي) تناوبت عليه روح الشك حتى أصبحتْ مباحثه موضع إشفاق بعد مقارنتها باختبارات الدّراسة الحديثة ؛ وذلك أن كثيرين ممن تبنّوا دراساتِ (بالي) في التحليل الأسلوبي قد سارعوا إلى نَبْذ معظم الأسس العلمية ، وشحنوا العمل الأسلوبيَّ بِشِحْنات من التّيار الوضعيِّ الذي جعل من اللغة كياناً مستقلاً خاضعاً لقوانين ثابتة ، تفرض نفسها على الفرد برغم أنه موجدها ومبدعها .

ويبدو أن محاولة (بالي) استئصالَ اللغة الأدبية من ميدان الأسلوبية كان من أكبر الأسباب إلى معارضته ؛ لأنه استبعد تماما أدوات التعبير في اللغة – بمفهومها العام – من ميدان الدراسة الأسلوبية ؛ لأن مثل هذه الدراسة ستكون مزعزعة وغير عملية من وجهة النظر المنهجية ، وخصوصا عندما

---

(١) Charles Bally عالم لغوي سويسري ، ولد بجنيف ١٨٦٥ ، وتتلمذ على دي سوسير ، ومال إلى الدراسة الوصفية في علم اللغة ، كما درس الأسلوب على المنهج الشكلي ، وكانت وفاته سنة ١٩٤٧ .

يستخدم الفرد اللغة بقصد جَماليٍّ .[1]

وقد ساهمت المدرسة الفرنسية الأسلوبية في إخماد جذوة المباحث التي قدمها (بالي) متعاونة في ذلك مع أصحاب التيار الوضعيّ ؛ فَقُضي على هذه المباحث بالانزواء التّام بعيداً عن مجالات الدرس النقديّ .

ومن الواضح أن المدرسة الفرنسية تأثرت في اتجاهها العام بما قدّمه (سبتزر)[2] ، و(لانسون) حيث كان الأخير يمثّل النموذج الذي يحتذيه مدرّس الأدب الفرنسيّ ، وقد اعتمدت نُقوده على الدقة والموضوعية في تأسيس الحقائق ، حتى إنه من الصعب أن نجد لوناً من التناسق بين ما قدّمه والنقد الذي يعتمد على التفسير اعتماداً كليا ؛ ذلك أن اتجاه لانسون لا يقنع بطلب تطبيق القوانين الموضوعية للبحث العلميّ ؛ بل يتضمن أفكاراً معينة عامة عن الإنسان والتاريخ والأدب ، والصّلة بين المؤلّف وعمله ، وعلم النفس اللانسوني هو الذي يقوم أساساً على نوع من الحتمية التي لا بد وأن تتشابه لها تفصيلاتُ عملٍ معيّن مع تفصيلات حياة المؤلف وصفاته النفسية .[3]

أما سبتزر فقد أدت جهوده إلى ردود فعل مضادّة ذاتِ تأثير فعّال ، نتج عنها ظهور تيارات انطباعية مغرقة في رومانسيتها ، وابتعدت – أو كادت – عن مجال البحث العلميّ المنظمْ في الدراسات الأسلوبية ، وقد ركّز جهده حول العلاقة القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالَم النفسيّ للكاتب ، متأثراً في ذلك – إلى حد بعيد – بما قدّمه (فرويد) من نظريات حول اللاشعور ؛ ولذا فقدِ اتّجه بمباحثه إلى إثبات الخصائص الأسلوبية التي تميّز كل كاتب ، والتي لها

---

(١) سليمان العطار : الأسلوبية علم وتاريخ ، فصول ١٣٣/٢ .

(٢) Leo Spitzer عاش بين سنتي ١٨٨٧ ، ١٩٦٠ ، وهو عالم لغوي ، نشأ في النمسا وتكونت ثقافته في ألمانيا ، وظهر تخصصه في فرنسا . ومن أهم مؤلفاته : (دراسات في الأسلوب) و (الأسلوبية) .

(٣) حاضر النقد الأدبي · مقالات في طبيعة الأدب ، ترجمة محمود الربيعي . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٥ . ص ١٣٠ .

طبيعةً تكرارية منتظمة في عمله ، والتي لها ارتباط بمراكز عاطفيةٍ في نفسه ، وإن كان قد ابتعد بها عن الطبيعة المَرضيَّة كما هو الحال عند فرويد ، وبهذا استطاع سبتزر أن يَخْلق صلة قوية بين علم اللغة والأدب عَبْر الأسس النفسية الفرويدية .

ويمكن أن نعتبر هذا المفهومَ السيكولوجيَّ للأسلوب مسئولاً عن هذه الانطباعية التي سيطرت على الفكر الأدبيِّ والنقديِّ فترة طويلة من الزمن ، وربما كان هذا هو الذي دعا سبتزر – في أواخر أيامه – إلى اعتبار الدراسة الأسلوبية متمثِّلةً في تشكيل صياغة العمل الأدبيِّ ، بمعنى استعانة المبدع باللغة لخلق عمل فنيٍّ .

وهذا التجاورُ بين الفعل وردِّ الفعل ، أو لِنَقُلْ بين العلمية والانطباعية هو الذي عمَّق جذور الشك في مشروعية علم الأسلوب حتى وقت قريب ، وذلك برغم الجهود المكثفة التي قام بها روّاد هذا العلم للقضاء على هذه الشكوك ، والدعوة إلى أهمية الدراسة الأسلوبية بكل أسسها اللغوية .

وحوالى سنة ١٩٤١ تبلورت أزمة الدراسات الأسلوبية وتذبْذُبها بين موضوعيَّة الدراسات اللغوية ونِسْبية الاستقراءات ، وجفاف المصطلحات في الدراسات الصَّوتية ، فنادى جولز ماروزو Jules Maruzeau بحق الأسلوبية في الوجود ضمن الدراسات الحديثة ، وتتميز جهوده بمحاولة إعادة اللغة الأدبية إلى مجال البحث الأسلوبيِّ ، كردٍّ فِعل لما حاوله (بالي) عندما أخرجها منه . كما تتميَّز جهوده – أيضاً – بعملية التركيز على نواحٍ محدَّدة من الأسلوب ، كتركيزه على المحسوس والمجرد ، والمجمَل والمفصَّل ، والحقيقة والمجاز . كما اهتم بنوع خاصٍّ بقواعد تنظيم الكلمات ، والإيقاع والحركة في الجملة ، واستعمال الصِّيغ والكلمات واختيارها ، والقواعد الهرمونية الصوتية ، وركَّز بشكل واضح على الناحية الوظيفية لجزئيات التركيب . كما اهتم بنقاء

اللغة ، واللحن الذي يقع فيها ، والأساليب المهجورة والغريب والمستحدث ، واللغة المكتوبة والمنطوقة ، والأسلوب النثريّ والقواعد الشعرية . ويمكن ملاحظة أن دراسة ماروزو انصبت في مُجْملها على اللغة أكثرَ من اهتمامها بالكلام .[1] كما يمكن ملاحظة أن كثيراً من هذه الأمور التي طرقها قد تناولتها البلاغة العربية بتفصيل شديد ، وبتحديد واضح ، وكان لها أثرها في تنويع مباحثها إلى المعاني والبيان والبديع ، كما سوف نتناوله عند بحثنا عن صِلَة البلاغة بالمباحث الأسلوبية .

ولعلنا نلحظ أن اهتمام ماروزو باللغة مرجِعه إلى أن الكلام بطبيعته متعدِّد الأشكال ، ينتمي إلى عدة مجالات في آن واحد : فينتمي إلى المجال الفيزيقيّ والفسيولوجيّ ، كما نجد فيه الفرديَّ والجماعيَّ ، ولذا فمن الصعوبة أن نضعه تحت أيٍّ من المقولات الكلّية التنظيرية التي تندرج تحتها الظواهر الإنسانية ، أما بالنسبة للغة فهي وحدة متكاملة ذات تصنيف متميِّز ، ولذا فإن لها المحلَّ الأول بين الظواهر اللسانية .

ولقد صادفتِ الأسلوبية نجاحاً كبيراً في اللغة الأسبانية على يد (داماسو ألونسو Damas Alonso) ؛ فقد اتجه إلى مطابقة النقد الأدبيِّ مع الأسلوبية من خلال تقويمه للشعر الأسبانيِّ بحاسة ذوقية جديدة .

والدراسة الأسلوبيةُ – عنده – تمثِّل دراسة كل شيء يُبرز خصوصية العمل الأدبيّ ، مع الاهتمام بالناحية السطحية لخدمة المضمون الذي يتعلَّق بالمعنى وبالتأثير . وقد تبنّى في هذا المجال أهمية العلاقة بين (الرّامز والمرموز له) من خلال التركيب الصوتيِّ للكلمة لا تركيبها المقطعيِّ فحسب ، وليس المرموز له ما يتّصل بالمعنى فقط بل هو تركيب من عناصر معنويّة وتأثيريّة وخياليّة ، أو بعبارة أخرى كلّ التيار المعقَّد الذي يمكن توصيله عند الكلام . أما بالنسبة

---

(١) سليمان العطار : الأسلوبية علم وتاريخ ، ص ١٤٢ .

للرامز فإن مفهومه يتّسع لديه حتى تصبح القصيدة كلّها رمزاً أدبيا .

ولا بد من مراعاة علاقات السّببيّة القائمة بين اللفظ ومدلوله ؛ لأن الإنسان لا يمكنه أن يتعامل مع الكلمات بحسب شكلها الظاهريّ فحسب ؛ بل لا بد من إدراك السببية التي تخلق الصّلة بين الرامز والمرموز إليه ، وهذه السببية هي التي تعطي العمل الأدبيّ ميلاده الحقيقيّ . ومن هنا تكون دراسة العمل الأدبيّ من ناحية أسلوبية هي فهمه على أنه رمز ، أي وسيلة توصيل ، أو معادلة بين العنصر الرامز والهدف المرموز إليه . ومن الضروريّ – طبقا لعلم الأسلوب – أن تبدأ ملاحظة العمل الأدبي من نظامه الخارجيّ للكلمات ، ومن مستواها المتعلق بالمفهوم والتأثير سواء بسواء .

ويمكن ملاحظة الإضافة التي قدّمها ألونسو بالنظر إلى الحَدْس ؛ ذلك أنه ليس ثَمّة طريقة للتعمق في المرموز له على منهج علميّ إلا إذا أدركناه سلفاً عن طريق الحدْس ، ويعني هذا أن المحلّل الأدبيّ قارئ قبل كل شيء ، وهو قارئ يمتلك ردود فعلٍ ثابتةً وطيّعة ، وتلك صفة غالباً ما تنقص محلّلي الأدب ؛ لأنه بمجرد أن يُفهم المرموز له عن طريق الحدس يصبح من الممكن أن يُعاد فهمه عن طريق التحليل ، ومعنى هذا أن الطريقة العلمية لا بد أن تنظّم وترشّد عن طريق الحدس .

وربما نجد أهمية البحث الأسلوبي تتمثّل – عنده – في توضيح الكيفية التي يُبنى بها ذلك الجسر بين المرموز له والرامز ، وهو في حالة التكوين .[1] وقد تكون أهمّ المزالق الخطرة التي وقع فيها ألونسو دخوله في متاهات غامضة في تحديد العلاقات التي تتشابك داخل النّص الأدبيّ ، مما يبعده عن المجال الأسلوبيّ ، وخاصّة في حديثه عن اللحظة الإشراقية التي تتداخلها عوالمُ غامضة من الأفكار والعواطف والتّهويمات والذكريات . وقد كانت الشّكلية الروسية من

---

(١) حاضر النقد الأدبي ، ترجمة محمود الربيعي ، ص ١٤٩ – ١٥٥ .

أهم روافد الدرس اللغويّ والأسلوبيّ : ففي عام ١٩١٥ تكوّنت حلقة موسكو اللغوية من طلبة الدراسات العليا كحركة تهدف إلى القضاء على المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية ، ومحاولة التّحرر من الرمزيين لتحرير الكلمة الشعرية من الاتّجاهات الفلسفية والدينية المتصوّفة التي أثقلها بها هؤلاء الرمزيون ؛ بحيث تنطلق من إسار الدّلالة الوضعية لترتبط بالسياق الكليّ للعمل الأدبيّ ، مع إعطاء الجانب اللغويّ والموسيقيّ أهمية خاصية ، وتوظيف الإيقاع والوحدات الصوتية والتركيبية بما يُثري الشكل الأدبيّ .

وكان مدار بحث الشّكليين منذ البداية يتجه إلى فنّية الشكل الأدبيّ ، وكيف تقدّم الأساسيّات التي أصبح بها هذا الشكل شكلاً ، ومن ثم جاء منطلقهم من فنّ اللغة بالدرجة الأولى ، ثم من طرق البحث الفيلولوجيّ وقضايا علم اللغة ، وتنوّعت إحصاءاتهم للأشكال الصوتية من حيث عدد الأصوات المتردّدة ، وعدد مرّات هذا التردّد ، والنظام الذي بمقتضاه يمكن متابعة الأصوات في فئاتها المتكرّرة ، ومركز الأصوات في الوحدات الإيقاعية ، ثم دور القافية باعتبارها نموذجاً من نماذج التردد الصوتيّ .

وكل ذلك يمثّل مستوى واحداً من عدة مستويات ، ففي المستوى الثاني تتمثل وحدات الدّلالة التي تشير إليها الكلمات في بِنْية الجملة وتركيبها ، ثم نجد مستوى ثالثاً متمثلاً في البِنْية النحوية ، ثم مستوى رابعاً متمثلاً في الشكل الصّوريّ الذي تتجسّد فيه جزئيات الصورة في وحدة متكاملة ، كما تتجسّد فيه المواقف والأحداث والشخصيات .

والعلاقةُ بين هذه المستويات علاقةُ تفاعل وظيفيّ يتحرك من الجزئيّ إلى الكليّ ، ومن الأنظمة الصّغرى إلى الأنظمة الكبرى في سياقٍ عام يربط المستوياتِ بعضها ببعض .

ويمكن القول بأن حركة الشّكليين دارت في مجملها على الجوهر الداخليّ

للعمل الأدبيّ ، ورفض نهائيٌّ لأيٍّ مسلمات مسبقة ، أو محاولة للتأويل والتنظير ، فالحقيقة الأدبية كانت شاغلهم بصرف النظر عن أي اعتبار يبتعد عن النص ذاته .

وكانت ترجمة (تودروف) [1] لأعمال الشكليين الروس إلى الفرنسية نقطة انطلاق إلى ثَراء البحوت الأسلوبية ، وخاصة في مجال البحث الأكاديميٍّ بالجامعات الفرنسية .

وتأتي المدرسة الألمانية – بعد الحرب العالمية الأولى – لتؤدّي دوراً خطيراً في تطبيق المفاهيم اللغوية على الأدب ، وهي وإن كانت في بدايتها ذات ميول رومانسية – فقد تحولت إلى الدراسة اللغوية بصورة أساسية . واستطاع (كارل ڤوسلر Karl Vossler) في كتبه التّحليلية أن يطابق بين اللغة والفن في دراسة تركيب الجملة لغويا ودراسة الأدب كعملية فرديّة ، بحيث أصبحت اللغة عنده نوعاً من الفن ، وكلٌّ فرد يعبِّر عن انطباع روحيٍّ إنما يُنتج صيغاً لغوية لها ذاتيّتها الفنية .

ومفهوم اللغة عند ڤوسلر طاقةٌ ونشاط خلاق ، وهي بديهة وتعبير عن الروح؛ كما أنها ليست عضواً مستقلا ، أو عضواً طبيعيا خاضعاً لقوانين ثابتة – كما يقول الوضْعيّون – « ويُطلق كارل ڤوسلر على النظام الذي يَدرُس اللغة في علاقتها بالخلق النظريّ الفرديّ والفنيّ اسمَ الأسلوبية أو النقد الأسلوبيّ . ومن ناحية أخرى فإن ڤوسلر يعترف بأن للغة بعداً آخر ؛ فاللغة – أيضاً – أداة لتحقيق الحاجات العمليّة لتبادل الأفكار ، ومن هذا التصوُّر تصير إبداعاً جماعيا بدلاً من أن تكون إبداعاً فرديا ، وتصبح إبداعاً نظريا وعمليا لا مجرد إبداع نظريٍّ ؛ فهي خَلْقٌ مكيَّف بالحاجات التجريبيّة ، أي أنها تطوُّر وليست إبداعاً

---

(١) Todorov ولد سنة ١٩٣٩ حيث عاش في بلغاريا ، ودرس الأدب البلغاري ، ثم هاجر إلى فرنسا ١٩٦٣ وحصل على جنسيتها . ومن أهم أعماله نشره « نظرية الأدب » و « القاموس الموسوعي في علوم اللسان ».

محضاً ، وبناء على هذا فالذي يتطوّر ليس هو الفن بل التّكنيك ، ودراسة اللغة بوصفها تطوراً ، وبوصفها ظاهرة متكيِّفة ، وجماعية تتفق والمنحى التاريخيّ .»[١]

وتتويجاً لجهد المدرسة الألمانية يبارك (أولمان Stephen Ullmann) استقرارَ الأسلوبية علماً ألسنِيا نقديا سنة ١٩٦٩ قائلاً :

« إن الأسلوبية اليوم هي أكثر أفنان الألسُنِيَّة صرامة ، على ما يعتري غائيّاتِ هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردُّد ، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبيّ والألسُنِيَّة معا .» [٢]

وقد زاد الدراسات الأسلوبية ثراءً وخصباً ظهورُ علم العلامات (السّيميولوجيا) ، حيث يرجع الفضل للتبشير بهذا الوليد الجديد إلى القرن الماضي على يد (بيرس Peirce) الذي أخذ يَدْرُس الرموز ودَلالتها وعلاقتها في جميع الأشياء والموضوعات الطبيعية والإنسانية .[٣] كما يَرجع الفضل أيضا إلى دي سوسير ، وبرغم أن كلا منهما عاش في الفترة الزمنية نفسها لم يكن بينهما أي معرفة ، فقد أدرك إمكانيَّة قيام علم (العلامات) حيث تعمَّق في تحليل رموز اللغة التي تنضوي تحت نُظُم متكاملة ، فقاده إلهامه إلى تصوُّر علم جديد ، لم يُكتب له النضج الحقيقيُّ إلا في بداية السّتينيات . وبالرغم من أن بعض الباحثين يعود بنشأة هذا العلم إلى أقدمَ من سوسير وبيرس ؛ لكن المؤكد أن سوسير هو صاحب الفضل الأكبر في تاريخ المخاض لهذا الوليد الجديد ، وقد تحقَّقت اليوم نبوءته بحيث أصبحت السيميولوجيا من العلوم الجديدة الخِصْبة التي أسهمت في تأكيد الصلة بين الأدب والنقد ، بل إنها هي التي

---

(١) سليمان العطار : الأسلوبية علم وتاريخ ، ص ١٣٤ ، ١٣٥ .

(٢) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب . ليبيا وتونس ، الدار العربية للكتاب ص ٣٠ .

(٣) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي . ط ٢ القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ١٩٨٠ . ص ٤٤٥ ، ٤٤٦ .

ساعدت في ظهور الاتجاهات التحليلية في النقد الأدبي . على أن هذه الجهود في مجال البحث الأسلوبيّ وما يتّصل به قد تفاعلتْ مع المنهج العلميّ الذي ساد الدراسات اللغوية عامة ، كما تفاعل مع مناهج البحث المعاصرة التي تقوم على أساس تداخل الاختصاصات في المعرفة الإنسانية ؛ فإذا بالستينيات تشهد نوعًا من الطمأنينة بالنسبة لأحقيّة علم الأسلوب في الوجود ، ويتحول هذا الجهد ليأخذ خَطّيْن متوازِيَيْن ، هما : التنظير والتطبيق .

ففي سنة ١٩٦٠ انعقدت بجامعة إنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية ندوة عالمية حضر إليها أبرزُ علماء اللغة ونقاد الأدب وعلماء النفس والاجتماع . وكان محور هذه الندوة الدراسات الأسلوبية ، وألقى فيها (جاكبسون) (١) محاضراتِه حول اللغة والإنشاء ، وكان هذا بشيراً بسلامة الصّلة بين الدراسة اللغوية والأدب ، فقد التقط الخيط من مدرسة جنيف اللغوية التي ميّزت بين العلاقات السّياقيّة والإيحائيّة – وبدأ في الربط بين اللغة والأدب ، أو ما يمكن تسميتُه إيجاد (لغة أدبية) فسمّى العلاقات السّياقيّة باسم (علاقة المجاورة) وأطلق على الإيحائية (علاقة التّشابُه) كما حدّد بشكل قاطع طبيعة اللغة الشعرية التي تُستخدم فيها هذه الثُّنائية بعد تحويرِها وربطها بالمجاز المرسل والاستعارة . (٢)

ومنذ سنة ١٩٤٨ حاول رينيه ويليك ، وأوستين وارين في معالجتهما للنظرية الأدبية تأصيل البحث لبناء أصولِ المناهج النقدية ، وأقاما هذا التّأصيل على مقارنة المنهج العلميّ للدراسات الإنسانية – ومنها الأدب – بمناهج العلوم التجريبية ، وانتهيا إلى أن الدراسات الأدبية لها مناهجها النّوعية ، وهي على

---

(١) Roman Jakobson ولد بموسكو ١٨٩٦ ، واهتم في مطلع حياته باللغة واللهجات والفولكور ، واطلع على أعمال دي سوسير ، وفي سنة ١٩١٥ أسس النادي اللغوي بموسكو ، وعنه تولّدت مدرسة الشكليين الروس ، كما أسهم في تأسيس النادي اللغوي ببراغ ، وكانت له نظريته في الخصائص الصوتية والوظائفية، كما درس لغة الأطفال وعاهات الكلام .

(٢) نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ١٤٥ ، ١٤٦

جانب كبير من التوفيق برغم عدم مطابقتها للعلوم الطبيعية ؛ وذلك لأنها لا تقلُّ عنها عَقْلانية .

وهذه العقلانية تأتيها من سلامة المنهج ذاتِه الذي يقوم – كما تفعل بقية العلوم – بِعَزْل المضمون ، وإرساء قاعدة لمادته ، على أن تتميز دراسة الأدب عن النُّظم الأخرى المجاورة ؛ لأن هذه الدراسة تحتاج إلى منهج داخليٍّ ، أي تحليل العمل الفنيِّ ذاته بوصفه بناءً لغويا ونظاماً من الرموز المليئة بالمعلومات ؛ وذلك لأن دراسة الجوِّ الخارجيِّ للإبداع الأدبيِّ قد غطَّتْ على الاهتمام بهذا الإبداع في ذاته ، حتى أصبحت الدراسة الأدبية مشابهة للتاريخ الثقافيِّ . والعملُ الأدبيُّ ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظةً بلاغية أو كشفاً دينيا ، وليس تأمُّلاً فلسفيا ، حتى ولو كان ذلك مفيداً لأجل غرضٍ معيَّن ؛ فالأدبُ تتحقق طبيعته من خلال اللغة واللون والصوت ، التي تستمد معالمها من اللغويات والأسلوبيات .

وفي سنة ١٩٦٧ وفِّق تودروف إلى بلورة القواعد الأصولية للإنشائية ، واتَّخذ لبحثه محورَ العلاقات العضويَّة التَّركيبيَّة بين الأدب شكلاً ومضموناً ، فعالج طريقة استنطاقِ النَّص الأدبيِّ ، وحاول رَسْم حدود هذا المنهج النقديِّ بمطابقةٍ قام بها بين الممارسة العمليّة والممارسة الوصفيّة ، متخذاً منهما ركيزتَيْن لاستخلاص الحقائق من النَّص الأدبيِّ .[1]

وفي وسط هذا الخِضَمِّ من الدراسات المتشعبة : لغويةً كانت أو أسلوبية نلحظ أن أسس هذه الدراسات رَبَطت – في الغالب – بين التَّنظير والتَّقْعيد العلمي ، ممَّا هيَّأ لرؤية جديدة تَفْصِل الأسلوبية عن علم اللغة ، وتُعطي المحاولاتِ المنهجية دفعة كبيرة ؛ لتؤكد أهمية العلاقة بين النَّص الأدبيِّ وطبيعته اللغوية .

---

(١) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ٢٤ ، ٢٥ .

الفصل الثاني
علم الأسلوب واتجاهاته

لقد كان الجهد الذي قام به الباحثون تجاه الأسلوب في العصر الحديث – منذ بالي – سواء في الأسس النظرية أو في التطبيق محققاً لعدة مبادئ ، إذا ما تفحّصناها استطعنا الخروج منها بالمنطلقات الأساسية التي دار حولها التفكير الأصوليُّ في علم الأسلوب ؛ بل واستطعنا الخروج – أيضاً – بنوع من التحديد الواضح للأسلوبية ، وذلك دون الوقوع في متاهات التفكير الفلسفيِّ لأصول هذه الأسلوبية . وهي متاهات لا يمكن أن تساعد في تحديد ملامحها وربطها بالأدب من ناحية ، والنقد الأدبيِّ من ناحية أخرى .

وعلم الأسلوب هو الذي يُطلق عليه في الإنجليزية stylistics ، وفي الفرنسية la stylistique ، والباحث في الأسلوب stylistician . وكلمة style تعني طريقة الكلام ، وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية stylas بمعنى عودٍ من الصُّلب كان يستخدم في الكتابة ، ثم أخذت تُطلق على طريقة التعبير عند الكاتب .

وفي مطلع هذا القرن وِلد تحت كلمة (الأسلوبية) مفهومان مختلفان ، هما :

(أ) دراسة الصِّلة بين الشكل والفكرة ، وخاصَّةً في ميدان الخطابة عند القدماء .

(ب) الطريقة الفرديَّة في الأسلوب ، أو دراسة النقد الأسلوبيّ ، وهي تتمثَّل

في بحث الصّلات التي تربط بين التعبيرات الفردية أو الجماعية .[1]

وليس من المفيد أن نوغل في التّفصيلات حول اختلاف تحديد مفهوم اللفظة وما دار حولها من تفريعات ؛ وإنما المفيد أن نحاول الوصول إلى تحديد المقصود بالأسلوبية من خلال هذه التفصيلات التي تناولها مُنظّروها ، والتي تكاد تخرج من منطلق أن الأسلوب يمثّل الأنماط المتنوعة في اللغة ، في حين تنصب الأسلوبية على تحليل هذه الأنماط وخاصة في جوانبها الفردية .

ومن المهم الإشارةُ إلى أن التناول الأسلوبيّ إنما ينصبُّ على اللغة الأدبية ؛ لأنها تمثل التنوُّع الفرديّ المتميِّز في الأداء ، بما فيه من وعي واختيار ، وبما فيه من انحراف عن المستوى العاديّ المألوف ، بخلاف اللغة العادية التي تتميَّز بالتلقائية ، والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميِّز .

وليس معنى هذا أننا نقيم حاجزاً صلباً بين اللغة الأدبية ولغة التّخاطب ؛ لأن الأولى تستمدُّ وجودها - بلا شك - من الثانية ، فتقيم منها أبنية وتراكيب جديدة في الصوت والكلمة والجملة ، ثم القطعة بأكملها . وبمعنى آخر يمكننا القول : إن لغة الأدب هي التي تحدِّد الإمكانات التعبيرية الجمالية التي توجد بشكل اعتياطيٍّ في لغة الخطاب ، فتفيد منها في إبداعاتٍ جديدةٍ لا تنتهي .

وعلى هذا يمكننا القول بأن علم اللغة هو الذي يَدْرُس ما يقال ، في حين أن الأسلوبيّة هي التي تَدْرُس كيفية ما يقال ، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد .

إن تحديد معنى كلمة « أسلوبيّة » بعمقها اللغويّ يستند إلى ازدواجيّة الخطاب ، حيثُ نجد مجموعة من الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بواحد

---

(١) Robert, Paul: Dictionnaire de la langue française. Tome sixième. Paris, S.N.L. 1965. p. 554.

منها في كل جملة من جُمَل الكلام ، والتي توجَد في الرصيد المعجميّ للمتكلم ، والتي تقوم بينها علاقاتٌ قابلة للبَدليَّة ، فإذا وقع الاختيار على أحدها انعزلت البقيّة . وتزدوج العلاقات الاستبداليّة في الكلام بالعلاقات الجانبيّة ، وهي عمليةٌ ثانية تلحق العملية الأولى عقب اختيار المتكلم لألفاظه التّعبيرية ، وتتمثّل هذه العلاقات الجانبية في ترتيب الألفاظ بما يقتضيه علمُ النحو ، وبما تسمح به مبادئ علم الصرف . وتتميّز العلاقات الجانبية بكونها علاقاتٍ حضورية أي يتحدد بعضُها بإزاء بعض . واللغويون لا يعتبرون النظام الاستبداليّ شيئًا عفويا في الظاهرة اللغوية ؛ وإنما تتميز كلٌّ لغة بقواعدها التي تحدّد إمكانات الاستبدال الجائزة وغير الجائزة ، وتحاول الدراسات اللغوية تحسُّسَ هذه القواعد في كل لغة .

ويتضح أن ضغط الرصيد المعجميّ على المتكلم يتناسب عكسيا مع تقدُّمه في سلسلة الكلام . ومعنى ذلك أن هذا الرصيد يتزاحم بأفعاله وأسمائه وحروفه على لسان المتكلم عندما يهمّ بالكلام ، فإذا انطلقت الجملة على لسانه وبدأها بفعل مثلا – انسحبت كل الأفعال من الضغط ، وبقيت الأسماء والحروف . وهكذا كلما تقدمت سلسلة الكلام خفّ الضغط .[1] وبما أننا أوضحنا علاقة اللفظ بمدلوله باعتباره رمزاً له – فإن القيمة الاستبداليّة تصبح عديمة الفائدة إذا نظرنا إلى كل لفظ في حدوده الجزئية ؛ ذلك أنه لا قيمة للرمز إلا باعتبار علاقته مع ما يجاوره من ألفاظ سواء سبقتْه أو جاءت بعده . كما أن النظر إلى هذا الرمز يجب أن يكون محدداً بفترة معينة ، بحيث لا يقع الاستبدال بين مدلولات متغايرة ؛ لأن طبيعة اللغة التغيُّر والتّطور ، والتّغاضي عن عنصر التطور فيها يؤدي إلى تحليل خاطئ لمدلول الرمز ؛ ومن ثم يؤدّي إلى غموض عملية الاستبدال ، وتحليلٍ خاطئ لطبيعتها .

---

(١) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٣٤ ، ١٣٥ .

وقد استُغِلَّ هذا التَّصور المزدوِج في الدراسات الأسلوبية ، ولا سيما منذ بَلْوَر جاكبسون نظريته في تعريف الأسلوب بكونه إسقاط محور الاختيار على محور التَّوزيع ؛ لأن ما يعنيه جاكسون هنا هو : أن اللغة الشِّعرية لها القدرة على إيجاد وخلق سلسلة من العلاقات التركيبية تُماثل العلاقاتِ التي تقوم بين الأجزاء المنفصلة في مجموعةٍ لغويَّة استبداليَّة ، ممَّا يؤكد كونَ الأسلوبية تمثل بعداً لغويا لدراسة النَّص الأدبيِّ ؛ لأن هذا النص لا يمكن الوصول إلى أبعاده الحقيقية إلا عَبْر صياغته اللغوية . ولعل هذا هو الذي يجعلنا نعتبر الأسلوبية وسيلةً للبحث عن الأسس الموضوعية لعلم الأسلوب ، وهو ما يمكن أن ينصبَّ في النهاية على تحديد نوعية العلاقة الرّابطة بين التَّعبير ومدلوله ، أو بمعنى آخر بين الشكل والمضمون ، وإن كان هذا التحديد قد دارت حوله كثيرٌ من الطعون ، من حيث قيل إنه عزل للنص عن جوانبَ كثيرةٍ لها أهميتها كالجوانب التاريخية والنفسية والاجتماعيَة .

والأسلوبيَّةُ بتركيزها على كشف العلاقة بين الدّال والمدلول تقودنا بالضرورة إلى عمليّات التَّوصيل بعناصرها الثلاثية ، كما أنها تقودنا – أيضاً – إلى محاولة تبيُّن حقيقة الرسالة في النص الأدبيِّ دون الاقتراب من أي قَبْليّات أو مُسبقات تتصل بأمور غيرِ أدبية ؛ لأن الأسلوبية بهذا الشكل الذي صارت إليه ليست على استعداد لتقبُّل هذه الأمور .

ونحن عند تعرُّضنا للعلاقة بين الدّال والمدلول – نقصد هذه العلاقة التي تتكوَّن داخل العبارة أو التركيب ، وهي علاقة تُثري العملية الإبداعيّة ، وتُعقِّد من عملياتها الاستبدالية سواء في الألفاظ أو في انتظام الجُمل . وهذا الثَّراء يوسِّع دائرة العبارة بأصواتها الدِّلالية ؛ لكي تتمكن من أداء المعاني التي لا يُمكن حصرها ، والتي تمسُّ احتياجاتِ الناس في التواصل بعضِهم ببعض ، أو اتصالهم بالأشياء التي تحيط بهم ، وبهذا يمكنْ أن تتحول الجوانب الذاتية في

اللغة إلى جوانب موضوعيةٍ في الدراسة الأسلوبية ؛ ذلك أن الكلمات في الأصل يمكن أن نلحظ فيها بعداً عمليا له طابعه الذاتيُّ ، وهذا الطابع الذاتيُّ إنما يأتي من كونه معبِّراً عن استجابة طبيعية عند المبدع نحوَ مَنْ حوله وما حوله ، ثم تنتقل الكلمة في خطوة تالية من الدّلالة على الحاجة الفردية الذاتية إلى التعبير عن الجوانب المشتركة ، ومن هنا تأخذ سَمْتَها الموضوعيَّ ، بحيث تستقلُّ إلى حد كبير عن ذاتية المنشئ نفسِه . وهذا السَّمْت الموضوعيُّ يكسبها مرونة متجددة ، ويغنيها بمدلولات متتابعة . ثم يكون بعد ذلك لتقارب الأصوات أو اتِّحادها في اللفظ أثرٌ واضح في تشعُّب الدّلالة وتشابكها . ينضاف إلى ذلك انتقال دَلالة الألفاظ من معناها الأصليِّ الذي تمَّ التواضع عليه إلى معانٍ طارئة ذاتِ صِبْغة جمالية موقوتة ؛ فتتكاثر المدلولات على حسب موضع الكلمة في مختلف التراكيب ، ثم على حسَب تماسك أصوات حروفها وتآلفها ، وبهذا تصبح الكلمة في ذاتها وموضعها من التركيب مجالاً طيباً لكثير من المعاني والصور التي يُطوِّعها الإنسان لما لا يتناهى من الأفكار والمشاعر ، كما أن هذه الكلمة تتلوَّن على توالي العصور بتغيُّر وسائل الأداء اللغويِّ وتعميقها . وهذه الكلمة – أيضا – هي التي تأتي الدراسة الأسلوبية ؛ لتجعلها محورَ بحثها من حيثُ سياقها الذي وردت فيه ، ومن حيثُ إيحاءاتها الكثيرة المتكاثفة التي أفرزتها ، ومن حيثُ علاقاتها الاستبدالية التي يتحدَّد مجالها في التعبير الأدبيِّ بوجه خاصٍّ ؛ لأن هذا التعبير – كما سبق – هو الذي يجعل من اللغة استعمالاً إراديا واعياً ، بل إنه هو الذي يؤكد النية الجمالية لمستعمل هذه اللغة ، من حيث يُتيح للمبدع أن يصنع بالكلمات ما يصنعه الرسّام بالألوان ، والموسيقيّ بالأصوات ، وهذه النية الجماليّة لا تتوفَّر عند شخص يتكلّم تلقائيا لغتَه الأصلية ، وهذا ما يدفعنا دائماً إلى التفريق بين الأسلوب ودراسة الأساليب . والعملُ الأدبيُّ – بطبيعته – يتعدّى مرحلة التعبير إلى مرحلة التوصيل ، وكلُّ الجمال الذي تُفرزه اللغة من خلال الصياغة

الأدبية يمثّل وسيلة إضافية تكتسبها اللغة ، وهو أمر نفتقده في الاستعمال اليوميّ المألوف ، ومن هنا يصبح المجال الأدبيُّ هو الميدان الحقيقيُّ لدراسة الأساليب باعتبار احتوائها على أشياءَ تزيد عن مجرد التّعبير ، أو مجرد نقل المعنى – نراها في عمق استعمال المفردات والجمل والمادة النحوية ، وانتظام الكلمات ، ثم انتظام الجمل ، ثم انتظام الفقرات وصولاً إلى العمل الأدبيّ الكامل .

وكلمة (أسلوب) تساعدنا – بلا شك – على إظهار الوضع الذي يتخذه المنشئ بالنسبة للمادة اللغوية التي أسلمتْها له لغتة الأمّ ، كما أنها تحدد الموقف الذي يتخذه هذا المبدع من طريقة الأداء وربط الدّوالّ بمدلولاتها .

وبهذا يقدِّم العمل الأدبيُّ للدراسة الأسلوبية الموادَّ التي تحتاجها لتحقيق أهدافها ، وهي موادُّ غاية في السهولة ؛ لأن سبيل الحصول عليها مرتبط بِنص محدَّد ، ومرتبط بمبدع له إرادة واعية ، وطريقةُ أدائه هي التي تخلق له القوانين العامة التي تتحكّم في اختيار عبارته وتنظيمها ، وتعطيها طبيعتها الاستمرارية .

والشخص عندما يختار من المادة التي تقدمها له اللغة يقع في هذا الاختيار تحت تأثير الحساسية الخاصة بلغته أو بعصره ، ومن خلال ذلك تظهر مشاركتُه في تدعيم الصفات الأسلوبية الخاصة بهذه اللغة ، وبهذا – أيضاً – يمكنه أن يؤثر في المحيط الذي حوله ، وهو بدوره يؤثر في مناطق أوسع مدى ، حتى يمكننا القول إن لعصر مّا خصائصَ أسلوبيةً تُميزه دون أن ننفي وجود الخواصِّ الفردية التي تُولِّد إحساساً متجدداً باللغة ، تبعاً لاختيار المفردات ، والمادة النحوية ، وتنظيم الكلمات ، والحركة الموسيقية في الجملة .

وكلُّ ما قلناه هنا يصبح شيئاً عديم الفائدة إذا لم تواكبه الدراسة التّطبيقية التي تقدمها لنا النّماذج الأدبية ، التي نبحث فيها عن الحقائق اللغوية ، ثم نتحسّس النية الجمالية التي تستكنُّ داخل هذه الحقائق ، والتي تميِّز بها هذا

النموذج الأدبيّ ، أو التي شارك فيها غيرَه من النماذج . وهذا هو الذي يقدم لنا الحقيقة اللغوية والأسلوبية في شكل عمليٍّ ، كما يقدم الفروق الدقيقة التي أدت إلى اختلاف الاختيار والتوزيع من أديب لأديب .

واللغة العربية من اللغات التي لا تتميَّز بِحتْمية خاصة في ترتيب أجزاء الجملة ، لكن المألوف فيها أن نجد بعضَ الرُّتَب المحفوظة – وخاصة في مجال الأسلوب الإخباريّ – كتقدُّم المبتدأ على الخبر ، والفعل على فاعله ، والفاعل على مفعوله . وهي أمور تحدَّث فيها النحاة كثيراً في مجال التعبير المألوف ، وبالمِثْل – أيضاً – تحدَّثوا عن الرُّتَب المحفوظة في التأخير ، كتأخير الصِّلة عن الموصول ، والصِّفة عن الموصوف ، والمضاف إليه عن المضاف ، ومع كل هذا تتأتّى مقدرة المبدِع في قلب هذه الأحوال متخطياً لها ، بُغية الانحراف عن النمط المألوف ، وقد يصبح هذا الانحرافُ يوماً نمطاً مألوفاً هو الآخر – في مثل ما أطلقوا عليه المجازات الميِّتة – فمُسْتَعْمِل اللغة يتصرف بحرية في تنظيم تراكيبه دون استسلام لاستخدام معيَّن ، ويصبح هذا التَّصرف الجديد خاصّة أسلوبية قد تأخذ شكلاً عاما في عصر من العصور نتيجةً لجهد مبدعين متعدِّدين ، أو يكون نتيجة جهدٍ فرديٍّ لشخصية أدبية فذَّة ، تفرض باستعمالها نمطاً في الأداء يؤثِّر فيمن حولها مكاناً وزماناً ، كالجاحظ أو بديع الزمان وغيرهما من أصحاب الكتابة في العصور القديمة والحديثة .

ويجب أن نوجِّه اهتماماً خاصا إلى أن دراسة الأسلوب الفرديّ يجب ألا تتركز حول الأنماط المنحرفة عن الأصل فحسب ؛ باعتبارها إبداعات بَرّاقة واضحة ، بل إن دراسة الأسلوب الجاري على النَّسق المألوف قد يبهرنا أحياناً أكثرَ ممّا يبهرنا النوع الأول ؛ ولذا يجب أن نتحرّى في الصِّياغة ما فيها من منبِّهات تعبيرية ، لها طبيعةٌ جماليّة من ناحية ، ولها طبيعة استمراريّة من ناحية أخرى . كما يجب أن نتحرَّك وراء التّكراريّات التي تأخذ شكل ظاهرة أسلوبية

في بعض ألوان الأداء ، مما يُكسب المضمون حيويّة تؤثر في الشكل اللغويّ ؛ فتصبح عملية الأخذ والعطاء بينهما قطبَ النظام الجماليّ للكلام .

ويمكن في هذا المجال أن نَعرِض لهذه المناقشة اللغوية التي أدارها عبد القاهر حول قول النابغة :

فَإنّكَ كالليلِ الذي هُو مُدرِكي وَإنْ خِلْتُ أنَّ المُنتَأى عنكَ واسعُ

فالشاعر هنا يَقرِن الملك الذي يتهدّده بالليل ، وهو – بالطبع – لا يقصد إلى السّواد ؛ وإنما يقصد إلى خاصيّة مدرَكة لِلّيل هي قدرته على الوصول إلى أي مكان ، بحيث يستحيل على الشاعر أن يَصِل إلى مكان لا يَصِلُ إليه هذا الملِك .

وعندما يعرض عبد القاهر لبيت النابغة بالتّحليل يُدرك بحسه اللغويّ استحالة كون المعنى « إن فرَرتُ أظلّني الليلُ » أو « فإنكَ الليلُ الذي هو مُدْركي » لأننا إذا ارتضينا التعبير الأول ضاعتِ الفكرة الأساسية في البيت ، وهي أن الشاعر يعجِز عن الهرب من الملك ؛ لأن الفكرة التي يقدمها التعبير الجديد هي (إذا هربتُ منك استحالتِ الحياة كلُّها عليّ ظلامًا) أو (ضَللتُ طريقي مثلَ مَنْ يضرب في الليل) وهذا ما لم يهدف إليه الشاعر ؛ بل إن هذا سوف يؤدّي إلى فقدان كل الإمكانات التعبيرية التي تُشعرنا بسطوة هذا الملك وقوّته ، وقدرةِ يدِه على الوصول إلى كل مكان بنفسه أو بعُمّاله .

ولو اقتصرنا في رصد الدّلالة على ما يُفهم من الليل باعتباره الإظلام لفاتتِ الفائدة ، فمن الخطأ اعتبارُ السّواد هو الخاصية المطلوبة على أساس أن الشاعر يقع بهذا تحتَ غضبِ الملك بحيث يرى كل شيء أسود .[1]

---

(١) أسرار البلاغة : ص ٢١٣ ، ٢١٤ . وانظر كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي . بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٩ . ص ٣٧ .

والصياغة عند النابغة تأتي على نمط مألوف ، ولكن مع ظهور إمكانات جماليّة في الأداء تستمدُّ وجودها من قدرة الشاعر ، ومن الموقف الشعريّ ذاته ، ومن البُعد الاستعماليّ للألفاظ ، الذي يُكسبها كثافة في الدّلالة ؛ ولذا فإن الجُرجانيّ يقرر أن وجه الشبه المنتوى مستمدٌّ من الحديث النبويّ (لَيَدخُلَنَّ هذا الدينُ ما دَخلَ عليهِ الليلُ) فالدينُ يأخذ من الليل خواصَّه في الانتشار ، كما أن الملك يأخذ منه خواصَّه في الوصول إلى كل مكان .[١]

ويمكن أن نلحظ أن اختيار الشاعر لكلمة (الليل) توضّح أبعاداً دَلالية أخرى يُضفيها السّياق ، وتركيب الكلام ، فالنهار هو الآخر بمنزلة الليل في الوصول إلى كل مكان ، فما من موضع في الأرض إلا ويدركه كل واحد منهما ، و « كما أن الكائن في النهار لا يُمكنه أن يصير إلى مكان لا يكون به ليل ، كذلك الكائن في الليل لا يجد موضعاً لا يلحقه فيه نهار ، فاختصاصُه الليلَ دليلٌ على أنه قد روّى في نفسه ، فلما علم أن حالة إدراكه ، وقد هرب منه ، حالةُ سُخْط – رأى التمثيل بالليل أولى .» [٢]

فالتعبير بـ (أنت النهار) يحقّق الغاية التي حقّقها قوله : (إنك كالليل) من حيث استطاع كلٌّ من التعبيرين أن يوضّحا قدرة الملك على الوصول إلى أي مكان ؛ ولكنّ قدرة الشاعر الواعية ، المتأثرة بذبذبته الخاصّة خلقتِ النّسق التعبيريَّ الذي يحقّق مستويَيْن دَلاليَّيْن في آن واحد :

المستوى الأول – يتمثّلَ في قدرة الملك على الوصول إلى أي مكان بنفسه أو بعُمّاله .

المستوى الثاني – يتمثّل في حالة الغضب والسّخط التي تسيطر على هذا الملك والتي يعيشها الشاعر .

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة ، ص ٢١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٢١ .

كل ذلك من منطلق أداءٍ فنيٍّ لم يحاول فيه النابغة أن يتحرك بعيداً عن الأنساق اللغوية والنحوية المألوفة ؛ وإنما تحرك من طبيعة الموقف الإبداعيٍّ ذاته ، وربما كان هذا هو ما دفع عبد القاهر إلى التماس تفسير دقيق آخرَ لاختيار كلمة (الليل) حيث يرى أن النابغة كان – أثناء حديثه – النهار – لا محالة – وإذا كان يكلّم الملكَ وهو بالنهار بَعُدَ أن يضرب المثل بإدراك النهار له ، وكان الظاهر أن يمثّل بإدراك الليل الذي إقْباله مُنتظر ، وَطرَيانُه على النهار مُتوقَّع ، فكأنه قال وهو في صدر النهار أو آخره : لو سرتُ عنكَ لم أجد مكاناً يقيني الطلبَ منك ، ولكان إدراكك لي – وإن بَعُدْت – واجباً ، كإدراك هذا الليل المقبل في عقب نهاري هذا إيّايَ ، و وصوله إلى أي موضع بلغتُ من الأرض ."[1]

وعُمق الأداء يمتد إلى أداة التشبيه التي اتّصلت بكلمة الليل ، وأهمية الأداة هنا ينعكس على دَلالة اللفظة التي بعدها ؛ لأن تجريد الليل لوصف الملك بالسخط مُستكرَه ، حتى لو قلتَ : أنت في حال السخط ليل وفي الرِّضى نهار ، وطفقت هكذا تجعله بسخطه ، لم يَحْسُن ؛ لأن الأداء على الوجه الجديد يتحوّل إلى هجاء للملك وليس ذلك مُراداً ، وإنما الواجب أن يقول : النهار ليل على مَنْ يَغْضَب عليه ، والليل نهارٌ لمن يرضى عنه ، ومن النادر أن يقول أحد (أنتَ ليل) على معنى أن سخطك تُظلم به الدنيا ؛ لأن هذه العبارة بالذّم وبالوصف بالظُّلمة وسَواد الجِلد وتجهُّم الوجه أخصُّ ."[2]

ومن الممكن لو تتبعنا شعر النابغة – أو غيره – أن نخرج بتصنيفات تعبيرية لا حصر لها ، تعتمد على الصياغة في بنائها الداخليٍّ ، حتى ولو كانت على الرُّتب المحفوظة « فاللغة تصبح أمراً في غاية الصعوبة ، بل مستحيلة إذا طالبنا المبدع بابتكار تركيبات جديدةٍ في كل مرة ، كما أنه من السّخف – أيضاً –

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة ، ص ٢٢٢ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٢٢ ، ٢٢٣ .

أن نكرر نفس التركيبات والجمل بحذافيرها في كل مرة نبدع عملاً أدبيا ؛ ولذا فكلٌ فرد له قدرته الخاصة في التعبير عن فكرته باللغة التي يختارها ، ومن هنا جاءت (حرية القول) وهذه الحرّيةُ اللغوية الخاصة هي التي عبر عنها سوسير بأنها حرية المِزاج ، ثم جاء جاكبسون وتناول هذه المقوله موضّحاً ومؤكداً أن هذه الحرية تتمثل في تحويل الأصوات إلى كلمات ذاتِ دَلالة .

« كما أن هذه الحرية المتاحة للمبدِع لها حدودُها التي يجب مراعاتها ؛ فكلٌ شخص حرٌ في أن يقول ما يشاء ، بشرط أن يكون مفهوماً ممّن يُوجَّه إليه الخطاب ؛ لأن اللغة في الأصل همزةُ وَصْل ، ولن يتحقق ذلك إذا كان الخطاب غيرَ مفهوم .» [1]

والملاحَظ أن النظرة الأسلوبية تحاول مَزْج المقاييس اللغوية بالأصول النقدية ؛ استناداً إلى أن عملية الإبلاغ إخبارية بالدرجة الأولى ، ثم تتلوها عملية الإثارة التي تكمُن في جماليّات العمل الأدبيّ . فالأسلوبيةُ – في هذا المقام – تتحرّى دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباريّ إلى وظيفته ليؤثّر ويُقنع في آن واحد ، مع ملاحظة أن التأثير والإقناع يأتيان من ترابطِ الشكل والمضمون في تلاحُم تامّ . ومحاولةُ الفصل بين لغة الأثر الأدبيّ ومضمونه من شأنها أن تَحول دون النّفاذ إلى الخواصّ الحقيقية للنص الأدبيّ ؛ لذا تفادتِ الأسلوبية في معظم اتجاهاتها هذه الثّنائية المصطَنَعة بين الصياغة والخلفية الدّلالية ، وكان هدف الأسلوبيّين عامة إعطاء عملهمْ خاصيّةً منهجية تُمكّن القارئ من الفهم والتأثر من خلال النّسق الفنيّ للأسلوب ، مع الوعي بما يحققه هذا النسق من غايات جمالية .

ولهذا لم تنجح محاولة سابير Sapir في دعوته إلى دراسة الشكل مستقلا عن المعنى ، فهو في كتابه (اللغة) يهتمّ بمشاكل الأسلوبية العامة ، واختار أن

(١) Cohen, J.: Structure de langage poétique. Paris, Flammarion, 1966. p. 99.

تكون اللغة شيئاً إنسانيا عاما ، نافياً كونَها أداةً لتوصيل الأفكار والمشاعر .

ويمكن إرجاع تأثُّره في هذا الرأي إلى اتجاهاته النفسية ، واهتمامه بعنصر الوراثة في الأداء اللغويّ ، حيث اعتبر وجود (الضمير الأسلوبيّ) لدى المتكلم تأكيداً لعنصر الوراثة اللغوي فيه .

وفيما يختص بمشكلة الشكل والمضمون ، يؤكد أن هذا الشكل تَبرُز ملامحه ، وتتضح شخصيته عن طريق النحو وتطوره المستمر ، ولذا فمن الواجب أن ندرسه منفصلاً عن المعنى ، وذلك برغم إدراكه لأهمية هذا المعنى ؛ بل إنه لَيُقِرُّ بأن الفكرة هي أهم عنصر في اللغة ، ولكن لا يمكن أن نرى فيها ثباتاً كالذي نجده في الشكل الذي صيغتْ فيه .

وهذا الإصرار على الفصل بين الشكل والمضمون جَعل سابير يُبيح للدارس – نظريا – معالجة تمايُزِ اللغة وثُنائيَّتها من خلال إبراز دَوْر النحو في خلق الإطار الشكليّ دون نظرٍ إلى الوظيفة السّياقية ، وربما كان العامل النفسيُّ أكثرَ تأثيراً – هنا – من العامل اللغويّ ليحدد لنا على أي وجه ، وعلى أي درجة يُمكن تحديد المعنى المتضمَّن تحت الشكل .

وإذ كان النحو هو صاحب الأثر الأكبر من خلق الشّكل أو الإطار الخارجيّ – فإن ذلك لا يعني [illegible] ترتيب الكلمات في مستواها العميق ، باعتباره أهمّ عنصر في خلق التركيبات اللغوية ، مع الإقرار بوجود عناصر أخرى لها دورُها – أيضا – كالصوتيات ، والتكرار والنَّبر ، واللهجة . ولعل هذا كلّه هو الذي يولّد في النهاية الشعورَ الأسلوبيَّ القوميَّ ، الذي عن طريقه تستسلم اللغة لِتَقبُّل ظواهرَ جديدةٍ في بنائها الخارجيّ .

ولا يُغفل سابير أهمية التلاحم بين جزئيات الشكل وارتباط عناصره – وهي نفسُ فكرة تسنيار Tesnière – لكنَّ هذا التلاحم يعتمد على العامل النفسيّ

أكثر من أي عامل أسلوبيٍّ في تحديد صلته بالدّلالة التي نتجت عن الشكل .[١]

وربما كانت هذه الجهود التي رصدناها في مجال البحث الأسلوبي ، ومحاولة تخليصه من سيطرة علم اللغة عليه – ربما تكون أحد الأسباب التي فرّعت اتجاهاتِ علم الأسلوب ؛ فوسّعت من دائرته أحياناً ، وضيّقت منها أحياناً أخرى ، والملحوظ أنه كلما اتّسعت الدائرة مال البحث إلى الناحية النظرية ، وكلما مال إلى التّحديد اتّجه إلى الناحية التطبيقية .

ويكاد علم الأسلوب يتشابك في مباحثه مع علم اللغة فيما أطلِق عليه علم الأسلوب العام gneral stylistics الذي لا يرتبط بِلُغة معينة ؛ وإنما يتناول المنطلَقاتِ الأساسية التي لا ترتبط بأي ناحية تطبيقية كمستوى أوّل .

وإذا انتقلنا إلى المستوى الثاني فيمكن ملاحظة الاهتمام فيه بالناحية التطبيقية ، من خلال الابتعاد عن التعميمات المطلَقة إلى تحديد المجال بلغة معيّنة للخروج منها بالتّنويعات الأسلوبية التي لا تَعتمد على الناحية الفردية ؛ بل تستمد وجودها من القيم التعبيرية في اللغة ونظامِها العام ، ومستويات الأداء في هذه اللغة مع ربطه بالمجال الذي ارتبط به ذلك الأداء : كدراسة لغة الخطاب ، واللغة الإعلامية ، واللغة القضائية ، وغير ذلك من المجالات الاجتماعية .

وفي هذا المستوى نجد الاهتمام واضحاً بالمجال الأسلوبيّ العام الذي يتصل بتنوُّع لغويٍّ محدَّد ، يرتبط بالموقف الكلاميّ المتاح ، بتحليلات تَتبع من الصوت والكلمة والتركيب .

وفي المستوى الثالث للبحث الأسلوبي تضيق الحلقة لِتَتَبّع إنتاج فرد واحد ، بإخضاع لغته لأنواع من التحليلات التي تقدّم معايير موضوعية ، تعين الباحث في مجال التفسير . ويكاد يكون هذا الاتجاه هو السائد في علم الأسلوب .

(١) Arcaini, Enrico: Principes de linguistique appliquée. Paris, Payot, 1972. p. 95.

ومن المهم الإشارة إلى أن بعض الأسلوبيين يتجهون في تنظيراتهم إلى الاستعانة ببعض التطبيقات التي لا تتصل باللغة في عمومها ، أو بأديب معيَّن ؛ وربما تجتزئ من إنتاج الأديب قِطَعًا تركز عليها في محاولة لتقديم النَّموذج الأمثل للتحليل الأسلوبيِّ ، وتترك الباب مفتوحًا لمحاولة استكمال نِتاج هذا الأديب بالمنهج التحليليِّ نفسه .

وهذا المنهج له أشكاله المختلفة التي يُحاول بعضها ربط الأسلوب بمبدعه ؛ باعتبار هذا الأسلوب (بَصْمة له) كما يقول (بوفون) ، والتي يحاول بعضها الآخر ربطه بمتلقّيه باعتبار أن أهمية الأسلوب تتمثَّل فيما يتركه من أثر ، كما يحاول بعضها التركيزَ على الناحية الوظيفيَّة بتحليل النص من خلال سياقاته الإيحائية . وهي سياقات لا ترتبط بالمعنى المعجميِّ وإنما بالسِّياق الوظيفيِّ الذي تظهر فيه ، وربما وجدنا لذلك كله أساسًا علميا فيما ذكره النحاة تحت باب (الكلام وما يتألف منه) .

والذي - لا شك فيه - أن المنهج الإحصائيَّ أصبح صاحبَ اليد الطّولي في مجال الأسلوبيّات باعتباره نموذجًا للدقة العلمية التي لا تترك مجالاً لذاتية الناقد أو الباحث كي تنفذ إلى العمل الأدبيِّ .

وموضوعيةُ الدراسة تقتضي منّا أن نعرض هنا لبعض التَّحَفُّظات التي رأت أن قَصْرَ المجال على هذه الاتجاهات السابقة فيه تضييق ، بل قصور ؛ لأن الدراسة التي تتعلق بموضوع محدَّد ، والتي تلتزم باتجاه محدَّد - مع ما فيها من طبيعة المنهج العلميِّ - تجعل الدارس يدور في حلقة محكمة لا تُمكِّنه من التعامل مع جوانب أخرى كثيرة من النص الأدبيِّ ، وهي جوانبُ - من وجهة نظر المتحفِّظين - تُعَدُّ من صميم الدراسة النقدية كالعلاقات الاجتماعية والنفسية والتاريخية التي تتجمَّع خيوطها داخل النَّص .

وربما لقي المنهج الإحصائيُّ ما لم يَلْقَه غيره من نقد وتجريح ؛ لأننا عندما

نعمد إلى الإحصاء في دراسة الأساليب نُحيل اللغة الأدبية إلى شيء بلا لون ولا طعم ، إذ نهمل ما في التراكيب المتعلقة بالتعبير من إحساسات تتصل بالعالم النفسيّ . والمجالُ اللغويُّ بطبعه يتصل بعالم الإحساسات ، وبذلك نتفادى الوقوع في صناعة قوائم مُمِلَّة لا نهاية لها ، مهملين أساسيّن في دراسة الأساليب :

أولا – يجب ألا نغفل الإحساس الذي يتواجد في نطاق الصّيغ التعبيرية المحدَّدة ؛ ولكن في الوقت نفسه يجب ألا يكون تحليلنا لهذه الصيغ لحسابنا الخاصّ ، من حيثُ النوع أو من حيثُ الكمية ، وذلك يتأتّى بلا شك بالاعتماد على المادة الموجودة مسبقاً في ضميرنا اللغويّ ، والواجب ألا نفرض معارفَنا المسبقة على طبيعة نصٍّ أدبيّ يحكمه الاختيار الحر ، والقدرة الابتكارية التي تُساندها النِّية الجمالية .

ثانيا – إن التعبير – وهو بالضرورة مرتبط بالإحساس – لا يتصل بالفعل فحسب ؛ ولكن يجب أن نضع في الاعتبار ردَّ الفعل ، وقدرة المتلقّي اللغوية ، وإطار الاتصال الذي يحيط بالنَّص اللغويّ ، بحيث يمكن القول بأن ملفَّ الدرس الأسلوبي سيظل مفتوحاً على الدوام أمام الباحث .[1]

فإذا كنّا نهتم بالوضع التعبيريّ الذي ليست له أية علاقة بالانطباع – فإن ذلك لا ينسينا – أيضاً – وجود تعبيرات تتصل بالانطباع الشخصيّ ، ونسيانُ ذلك يجعلنا نحتفظ للنص بوجودٍ واحدٍ يتمثل في كيانه اللغويّ ، بل إن هذا الوجود يتضاءل لِيَتحوَّل إلى مجرد أرقام ميتة وإحصاء أصمّ .

ولقد كانت أنجح محاولات المنهج الأسلوبيّ في تحليل النص الأدبيّ تلك التي اعتمدت على التّوصيف اللغويّ بكل أسُسه الموضوعية العلمية ،

---

(١) Cressot, Marcel: Le Style et ses techniques. Paris, Presses Universitaires de France, 1980. p. 11-12.

مستخرجةً ما في النص من شِحْنة عاطفية تُصَيّغها النّية الجمالية عند المبدع ، ولا غرابة في استخدام منهج موضوعيٍّ في إفراز أشياءَ غير موضوعية ؛ لأن الدارس - فيها - يتقدّم وفي يده مادة وفيرة تزكّيها رؤيته الذاتية ، دون إغفال للقيم الجمالية التي تنبع من طبيعة العمل الأدبيّ ، وهي قيم ليست ذات طبيعة حياديّة في الوجود بين الناقد والنص ؛ بل هي أمور لا تنفصل عن ذات مدرِكِها انفصالا كاملاً .

والخبرة الثّقافية قد تجد لها مكاناً في مجال الدرس الأسلوبيّ ، وهو أمر لا يمكن وضعه تحت ضوابط الأسس الموضوعية ؛ لكنه يفيد في الكشف عن بعض العلاقات بين الدوال ومدلولاتها بطريقة تقترب من هذه الموضوعيّة ، فناقدٌ فذٌّ كعبد القاهر الجرجانيٍّ ربما لم يستطع أن يصل إلى عمق فهمه من خلال الصّياغة إلا بالإفادة - في كثير من الأحيان - بذلك البُعد الثقافيٍّ الذي اختزنه في حافظته النقدية واللغوية ؛ فقد كان يحلل النص - بالإضافة إلى ما فيه من إمكانات النّحو الجمالية - معتمداً على ذخيرة من التُّراث الثقافيّ والأدبيٍّ . ويمكن ملاحظة صورة مبسّطة لتأثير هذا الدور الثقافي في تحليله لبيت النابغة ، وما فيه من تركيب جماليٍّ مقارناً بالتركيب اللغوي في حديث الرسول ﷺ الذي سبق أن عرضنا له .

ومن المهم أن نعرض - هنا - لمسألة التّزامُن في دراسة الأساليب التي ترتبط بنظام لغويٍّ معيّن في فترة محدّدة . وهذا معناه أننا لن نحصر مباحثنا في الحاضر وحده ؛ بل إنها لتمتد إلى أبعادٍ زمنية ذاتِ ثقافة وفكر مختلفٍ عن ثقافتنا وفكرنا ، ومن الواجب - إذاً - أن نعرض لهذه الأساليب بعقلية معاصِرة لزمنها ، فيمكن أن نحلل - أسلوبيا - نصا لجرير ، وآخر للفرزدق ، من وِجْهة نَظَر معاصرة لهما ، وهذا لا يمكّننا بشكل دقيق من وضع قوانين موضوعية تحكم صياغتهما ، وكلٌّ ما نستطيعه هو رصد أوجه التّوافق والتّخالف ، وما

يقرِّب بينهما أو يُباعدهما من وجهة نظر مقارنة ، قد تعتمد على الإحصاء أحيانًا ، وقد تبتعد عنه في أغلب الأحيان ، وقد نلجأ إلى رصد التّعبيرات والتّراكيب المتعلّقة بالإحساس ، وتلك التي تتعلّق برؤية كل منهما للعالم الخارجي ، وترجمة ذلك إلى صياغة جمالية ، وكلُّ ذلك من الصعب مَنْطقَتُه في مقولات علميّة محددة ؛ بل إنه قد يغرقنا في انطباعيَّة فوريَّة ترتكز على الحسّ السريع .

بل إننا سوف نلحظ فيما يتعلّق بتركيب الجملة عند كل منهما – أنها تركيبية صوتية مشغولةً بعناصر فكرية ، بحيث يكون اتّساع الجملة مفصّلاً على قدر ما تحويه من فكرة ، وتوالي الجمل – في عناية واعية – ينمو بشكل منتظم ، محققًا لكل جمله إيقاعَها النفسيَّ الذي يرتبط بالذات المنشئة . وهذا بدوره يُعطي لكل منهما خطا مميَّزًا ، قد يجاوز في امتداده الهيكل الأساسيَّ للصياغة عند كل شاعر لاتّصاله بالاعتبارات النفسية ، وهي أمور لا يمكن ضبطها تحت قواعدَ إدراكيةٍ علمية لها طبيعة الإحصاء الجاف المليء بالبرودة .

وحجةُ أصحاب الإحصائيات تعتمد على أن دقة ظهور سِمَة لغوية في تعبير أديب معيّن – لا تكفي في إدراكها النظرةُ العابرة ، أو الحاسّة الذوقية ، بل لا بد من الارتكاز على علم الاحصاء الذي يصل بالناقد إلى الدقة العلمية المطلوبة .

هذا أمر – إن صح – يوقِعنا في خطورة الاهتمام بالناحية الكميَّة حتى ولو ضحينا في سبيل ذلك بالناحية الكيْفيَّة ؛ وكأننا عُدنا إلى الاهتمام بما يُقال لا بكيفيَّة ما يُقال . مع ما في ذلك من إغفال ضمنيٍّ لدور السّياق في التركيب الأدبيّ ، وهو من الأمور الخطيرة التي كثيراً ما ألح عليها جاكبسون .

وليس معنى هذا أننا ندعو إلى الابتعاد تماماً عن الدراسة الإحصائية في مجال الأسلوبيات . ولكن ما نريده أن يكون الاعتماد عليها محكوماً بالحاجة

التي تنبع من طبيعة النّص ذاته ، أو من طبيعة أديب معيّن ؛ فقد يكون اطّراد ظاهرة أسلوبية ، وتكرارها بشكل ملحوظ ، ذا دَلالة هامة وخطيرة في النص أو عند الأديب ، مع الأخذ في الاعتبار أن تكون هذه الإحصائيات متجاورة مع ما يتّضح في العمل المدروس من خصائصَ أو ملاحظاتٍ أخرى لا يمكن ضبطها تحت أي إحصاء .

ويمكن ملاحظة خطورة هذا المنهج في دراسة كمال أبو ديب لقصيدة أبي نواس :

يا ابْنَةَ الشَّيخِ أصْبِحينا ما الّذي تَنْتَظِرينا

فهو عندما يعرض للبِنْية الإيقاعية في الأبيات يحاول اكتشاف العلاقات التي تتشكّل ضمنها ، من خلال منهجه الذي يعتمد على النّبْر الشعريّ المجرّد ، والذي يتّصل بالبيت الشعريّ من حيث هو خَطٌّ أفقيّ من الوحدات الإيقاعية ، والنَّبرِ اللغويّ الذي يقع في الكلمات التي يتألف منها البيت بوصفها وحدات لغويةً قاموسيّة معزولة ، تتشكّل في جُمْلة ، وتبقى محتفظة بنبرها اللغويّ .

ومن خلال تقسيمات الخليل بن أحمد لبحر الرمل يستخلص ما يلي :

الحركة الأولى (ب)

تبلغ نسبة (١) في (ب) : ١٥/٢٤ = ٥/٨

تبلغ نسبة (٢) في (ب) : ٩/٢٤ = ٣/٨

الحركة الثانية (ج)

تبلغ نسبة (١) في (ج) : ٩/١٢ = ٣/٤ = ٦/٨

تبلغ نسبة (٢) في (ج) : ٣/١٢ = ٠/٤ = ٢/٨

أي أن النسبة هي : ٥/٨ ، ٦/٨
٣/٨ ، ٢/٨

ويلاحظ : ارتفاع نسبة (١) في الحركة الثانية وانخفاض نسبة (٢) .

انخفاض نسبة (٢) في الحركة الثانية والحركة الأولى .

برغم ارتفاع نسبة (١) في الحركة الأولى وانخفاض نسبة (٢) فإن نسبة (١) في الحركة الأولى أدنى من نسبتها في الحركة الثانية .[1]

ومع إقرارنا بخطورة اجتزاء أسطر من الدراسة القيمة التي أدارها حول النص، يمكن اعتبار هذه الأسطر صورة دقيقة للمنهج الإحصائي الذي يُضفي على العمل الأدبي طابعاً غريباً باستعمال لغة غير مفهومة أو على الأقل لغة غير أدبية . ومن الواجب أن نتوقَّف لحظة لنتساءل عن إمكانية أن تقودنا هذه الإحصاءات نحو تحليل العمل الأدبي وفهمه ، أم أنها تؤدّي بنا إلى ملاحظات عاجزة لا تُسهم بشكل جِدّي في تفسير النص ، ولا تساعدنا على الدخول إلى أعماقه بفهم أكثرَ دقة وانضباطاً ، مما يُعطي تصوراً عن قصور هذا المنهج في مواجهة النص بما فيه من جماليات .

إن فهم النص الأدبي يتأتّى بإدراك التّلاحم الداخليّ فيه ؛ ولذا فإن النص كله يجب أن يوضع تحت مظلة التفسير والشرح ، وأن يتركز هذا التفسير على إدراك التراكيب الدّالة الشّاملة ، ونمطية هذه التراكيب وسياقاتها الإيحائية ، وكلُّ ذلك من خلال تصنيفات لا تبتعد عن النص إلا بمقدار ما تعود إليه ، وأن تكون الصياغة وسيلة النّفاذ الأساسية إلى أعماق كل هذه الأبعاد .

---

(١) كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص ١٨٤ ، ١٨٥ .

الفصل الثالث

تحديد المجال

من الركائز الأساسيّة لتحديد ما يتّصل بعلم الأسلوب محاولة حصر المجال الحيويّ الذي تدور فيه الأسلوبية ، وأهم مبدأ أصوليّ نستند إليه في تحديد حقل الأسلوبية يقوم أساساً على ركيزتين متكاملتين من ركائز التفكير اللغويّ :

ظاهرة اللغة وظاهرة الكلام ؛ وقد كان سوسير – كما أوضحنا – أولَ من أحكم استغلال هاتين الظاهرتين في دراساته ، ثم جاء بعده اللغويون فحللوهما وحددوهما بمصطلحات تتلوّن إلى حدٍّ كبير باتجاهاتهم الفكرية .

وقد كان هذا التمييز بين اللغة كظاهرة لغوية مجردة ، توجَد ضمناً في كل خطاب بشريٍّ ، ولا توجد أبداً هيكلاً ماديا ملموساً ، والكلام باعتباره الظاهرة المجسِّدة للغة – مساعداً على تحديد مجال الأسلوبية ؛ إذ إنها لا يمكن أن تتصل إلا بالكلام ، وهو الحيِّز الماديُّ الملموس الذي يأخذ أشكالاً مختلفة قد تكون عبارة ، أو خطاباً ، أو رسالة ، أو قصيدة شعر .

ومن هنا يمكن تحديد المجال الذي تعمل فيه الأسلوبية ، ولنا أن نقارن حاضرها اليوم بالمجال الذي حدّده رائدها الأول بالي ، فهو لم يلجأ إلى التّقسيم الشائع للظاهرة الكلاميّة ، التي عن طريقها يتحقّق أمامنا نوعان من الخطاب : لغة الخطاب النفعيّ ، ولغة الخطاب الأدبيّ ؛ فقد رغب بالي عن هذا التقسيم إلى تصنيف آخر ، حيث جعل من الخطاب ما هو حامل لذاته ،

وما هو حامل للعواطف والخلجات والانفعالات .[١]

ذلك أن المتكلم قد يُضفي على أفكاره ثوبًا عقليا موضوعيا بحيث يتلاءم مع الواقع ، ولكنه في أغلب الأحيان يضيف إليها عناصر عاطفية قد تشف عن ذاتيته في صفائها الكامل .

فاللغة – حقيقة – في كل تركيباتها تنطوي على جانب يتّصل بالفكر ، وجانب آخر يتّصل بالوجدان ، وقد يطغى أحدهما على الآخر بحسب الحالة التي يكون عليها المتكلم ، وحسب الظروف التي تحيط به .

وتأتي الأسلوبية لِتتبُّع ملامح الشّحن العاطفيّ في الخطاب بوجه العموم ، من حيث استخدام اللغة بشكل متجدّد ، يختلف إلى حد بعيد عن ذلك النمط التركيبيّ الذي نلمسه في الخطاب النفعيّ العاديّ ؛ فالأسلوبية تُعنى بالجانب العاطفيّ في الظاهرة اللغوية – أو ما يسميه ج. كوهين J. Cohen «بالانتهاك»[٢] خروجًا على النمط اللغويّ العقلانيّ الخالص – وتحاول قدر جهدها استكشافَ الكثافة الشعورية التي يتلوّن بها الخطاب .

لذلك حدد بالي حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام ، وفعل ظواهر الكلام المليئة بالإحساس .[٣]

فمعدن الأسلوبية ما نجده في اللغة من وسائلَ تعبيريةٍ تُبرز الملامح العاطفية والجمالية ؛ بل إنها تكشف – أيضًا – عن النواحي الاجتماعية والنفسية من خلال النّص الأدبيّ ، فهي – إذًا – تنكشف أولا بالذات في اللغة الشائعة التّلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفنيّ .[٤]

---

(١) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ٣٦ .

(٢) Cohen, J.: Structure du Langage Poétique, p 100.

(٣) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ٣٧ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٣٧ .

والواقع كما يقول « تشومسكي »[١] أن النقطة الأساسية التي تمركزت حولها الدراسات الأسلوبية هو المظهر الإبداعيُّ لِلُّغة ، حتى على مستوى الاستعمال العاديِّ . إن كل المظاهر لتوحي بأن الذات المبدعة تخترع لغتها – بوجه من الوجوه – كلما عمدت إلى التعبير عن نفسها ، أو هي تعاود اكتشاف تلك اللغة كلما سمعت الآخرين – من حولها – يتكلمون بها ، وكأنما هي قد تمثَّلت في صميم جوهرها المفكِّر نظاماً متسقاً من القواعد . وبعبارة أخرى يمكن القول بأن كل الظواهر توحي بأن الذات المتكلِّمة تملك ضرباً من النحو الذي يسمح لها بابتكار لغتها الخاصة .[٢]

ولا شك في أن كل مبدع يصل إلى مرحلة النضج – يستطيع أن يفهم ، ثم ينتج تركيباتٍ لا تنتهي ؛ فاللغة بِوُسْعها أن تستعين بعدد محدود من الوسائل لتنتج عدداً لا يتناهى من الاستعمالات ، وهذه الاستعمالات هي التي تركِّز عليها الأسلوبية في مظهرها الحسِّيِّ ؛ باعتبار أن الكلام الأدبيَّ مجموعة من الجمل لها وحدتها المميزة ، ولها قواعدها ونحوها ، ودلالتها . والأسلوبيون يتعاملون مع الجملة كتعاملهم مع النص بأكمله ؛ لأنها قابلة للوصف على مستوياتها المتعددة من صوتيّة ، وتركيبيّة ، ودلاليّة .

والتّحليل الصوتيُّ يقوم أساساً على إدراك الخصائص الصوتية في اللغة العادية ، ثم ينتقل من ذلك إلى تلك التي تنحرف عن النمط العاديِّ لاستخلاص سماتها التي تؤثِّر بشكل واضح في الأسلوب ؛ ذلك أن الصوت والنُّطق يمكن أن يكونا ذا طبيعة انفعالية .

أما بالنسبة للتركيب ، فإن الأسلوبية ترى فيه عنصراً ذا حساسية في تحديد

---

(١) Noam Chomsky لغويّ أمريكي ولد سنة ١٩٢٨ . ومن أهم أعماله « الهياكل النحوية » الذي يُعتبر دستور الألسنيّين في النحو التوليديّ ، وله أيضا « مظاهر النظرية النحوية » و « مقولات نظرية النحو التوليدي » و « اللغة والفكر » .

(٢) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية . القاهرة ، مكتبة مصر ، ص ٧٢ .

الخصائص التي تربطه بمبدع معيّن ؛ لأنها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من المبدعين ، سواء أكانوا مزامنين له أم مختلفين عنه في الزمان والمكان . وذلك يتحقّق من خلال رصد حجم الجملة طولا وقِصَرًا ، وترتيب أجزائها ، أو تقديم بعضها على بعض ، كما يتحقق من خلال ذِكْر بعض عناصرها أو إغفالها ، ومن خلال رصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجر ، وأدوات الشرط والاستثناء ، والنفي والاستفهام ؛ ذلك أن حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها – هو الذي يُكوِّن في النهاية التّركيب الدلاليّ للقطعة الأدبية ، فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولاً إلى كلية العمل الإبداعيّ .

وبالنسبة للناحية الدّلالية ، فإن الأسلوبية تتّجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثّلة لجوهر المعنى ؛ فاختيار المبدع لألفاظه يتمُّ في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة ، وتأثير ذلك على الفكرة ، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة ، أو تستدعيها طبيعة الفكرة .

ويأخذ الاستعمال الاستعاريُّ أهمية خاصّة في هذا المجال أيضاً ، بما يحويه من قدرة ابتكارية على تجاوز المواضعات المألوفة ، إلى خلق مواضعات جديدة ، دون اللجوء إلى توارث صور مجازية ربما تكون قد فقدت مجازيّتها أو ماتت ، فتصبح عديمة الفائدة أسلوبيا .

ويتأتى كل ذلك بشكل منتظم بدءاً من السطح وصولاً إلى عُمْق العمل الأدبيّ ، لرصد خواصه الأسلوبية التي تَغلب عليه ، وما لهذه الخواص من دَلالة فنية ؛ وما لها من دَلالة على توفر النية الجمالية في عملية الإبداع .

وربما حاولتِ البلاغة القديمة – وهي تجدِّد نفسها – تلمُّسَ هذه الأمور في دراستها الشكلية للجملة ؛ فدرست أنواع التعبير المختلفة ، و وضعت لها الأسماء والمصطلحات ، ولكنها تجمّدت عند هذه الخطوة ، ولم تحاول أن تصل

إلى بحث العمل الأدبيّ في مُجْمله ؛ مما انتهى بها إلى العقم ، وربما كان هذا أحدَ الأسباب الرئيسية في ظهور الأسلوبية كبديل عنها ؛ لأنها حاولت تجاوز الدراسة الجزئية الشكلية ، وإقامة بناء علميّ جديد .

فالباحث في علم الأسلوب يتساءل مثلا : هل هناك خاصيّة مشتركة تقوم بين القافية والاستعارة ، والقلب والتّضمين ، وتشرح فعاليّتهما القيمة ؟ وهل يمكن أن نعتبر كل وسيلة من هذه الوسائل عاملا شعريا يقوم بوظيفته بطريقة مستقلة عن العوامل الأخرى ، أم أنها جميعا تُحدث نفس الأثر الجماليّ ؟ وإذا كانت البلاغة القديمة قد أصابت في وضع هذه المسائل على المستوى الشكليّ – لأن كل وسيلة منها إنما هي صيغة وشكل – فإنها ظلت قريبة من المستوى الماديّ الذي تقوم فيه كل وسيلة بدورها المحدّد ، عندما ركّزت على الفروق القائمة بينها فحسب [1] في حين تهتمّ الأسلوبية بتعارض هذه المسائل في العمل الأدبيّ بالاستعمال الشائع في عصرها ، حتى إنه يمكننا القول بأن جهلنا بالمستوى العاديّ للكلام يؤدّي بالضرورة إلى نوع من الذاتية المفرطة في إدراك الخصائص التعبيرية ؛ لأن إدراكنا للمستوى العاديّ يعطينا القدرة على تمييز « الانتهاك » اللغويّ ، وهو ما يمكن أن تتجه إليه المباحث الأسلوبية ، ولذا يقول شابمان R. Chapman إن علم الأسلوب هو الذي يحدد المدى والكيفية التي تتضح من خلالهما لغة الشاعر بما فيها من سماتٍ انحرافية ، مع ملاحظة كيفية استخدام الأديب للخصائص المتعارَف عليها عموماً لإحداث تأثير خاص . [2]

وعلينا أن نهتمّ بمثل هذه الانتهاكات التي تتمثّل في ألوان من الأداء ، مثل : القَلب والتّضمين ، والالتفات ، وهي ألوان من الأداء توفرت فيها نية

---

(١) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ٣٦٥ ، ٣٦٦ .

(٢) عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص ٤٨٠ .

جمالية من حيث تأكيدها للمعنى ، أو توضيحه ، أو إبهامه وتفسيره .

ويمكن أن نزداد يقيناً بمجال الحقل الأسلوبيّ من خلال كلام جيرو P. Guiraud عن الأسلوبيّات اللغويّة والأسلوبيّات الأدبيّة ، ومنه نفهم أن الأولى قد نَتَجت من خلال البحث في النصوص الأدبية من جانبها النحويّ ، خلال الفترات التي حدث فيها تفكُّك النظام النقديّ ، وهو ما أكد ارتباطها بمنطلقات البحث اللغويّ .[1]

ويقول فريمان D. C. Freeman إنه من الممكن تحديد الحقل الذي تتحرك فيه الأسلوبية بثلاثة أنماط :

الأسلوب باعتباره انحرافًا عن القاعدة :

وفي هذا النمط يُنظر إلى الأسلوب على أنه سلسلة متوالية من المنبِّهات والاستجابات ، ومن هنا كان من الأهمية التَّركيز على المنبِّه والاستجابة الخاصة به .

الأسلوب باعتباره تواتراً ، أو نوعاً من تكرار أنماط لغوية :

وهذا النمط إنما يتجه بالدرجة الأولى إلى القصائد الشعرية ، من حيث المستويات المتوفِّرة فيها ؛ لأن القصيدة بحجمها المحدود تتيح للدارس التوقُّف والتدقيق في أنماطها وتواترها أو توقُّفها ، ومن المؤكد أن هذا النمط من الدراسة أدى إلى استكشاف كثير من الجوانب الكامنة في اللغة الشعرية ، من حيثُ رَصْد تكراريَّتها و وصفها ، والربط بينها وبين عملية البناء المتكامل للعمل الشعريّ .

الأسلوب باعتباره استغلالاً للإمكانات النحوية :[2]

ومعظم مَنْ يتبنَّون هذا اللون من التحليل الأسلوبيّ هم الذين يتبنَّون نظرية

---

(١) عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربيّ ، ص ٤٨١ . (٢) المرجع السابق ، ص ٤٨١ .

النَّحو التَّحويليّ ؛ باعتباره المدخل الصحيح لدراسة النص الأدبيّ ، من حيث قدرته في الكشف عن الطاقات الكامنة في اللغة ، وفي قواعد النص الأدبيّ . وقد كان لتشومسكي دوره في تعميق فكرة مستويَي اللغة السطحيّ والعميق ، والتَّحولات السِّياقية التي تظهر من خلال ارتباطهما ، وكيف أثَّر ذلك في طبيعة الأداء ، والقدرة عليه . فتأثير الكلمة المفردة في نظام اللغة العام أحلّ المتحرِّك مكان النظام الثابت لِلُغة ، ولعل أهم ما يميز إمكانيات النحو التَّحويليّ هو قدرته على وصف التعبيرات الفعلية وتصنيفها ، وقدرتُه على وصف المبادئ التي تتحكم فيما يُقال ، بمعنى قدرته على تفسير القواعد اللغوية التي تتحكم في إبداع الكلام . ومعنى هذا أننا نمتلك وسيلة فعّالةً للتحليل الأدبيّ ، لها القدرة على توضيح التفاعل بين المبدع والمتلقّي .

وليس النحو التَّحويليّ وحده هو صاحب الدور الفعال في هذا المجال ، بل إن النحو بمعناه التركيبيّ يمثِّل هو الآخر بؤرة التقاء للدراسات الأسلوبية ؛ ذلك أن اللغة حصيلة نوعَيْن من الضغوط : ضغوط الدلالة وضغوط الإبلاغ . وكلُّ تركيب لغويّ يمثل حلقة اتصال ثلاثية بين المتكلم ، والشيء الذي يَرمز إليه بكلامه ، والمتلقي لذلكْ التركيب . والعلاقة هنا ليست علاقةً عفويّة ؛ وإنما هي نتيجة لخضوع اللغة لنظام خاصّ في تركيبها من الحروف الهجائية ، وأن بعض هذه الألفاظ يختزنها المرء في حافظته ، وهي وإن خضَعت للنظام العام للغة تتميز بصفات معينة ، وتترك أثراً قويا في ذهن مَنْ يَعيها ويحفظها ؛ بل إن عقل المتلقّي يقوم بدور أساسيّ في التفكير اللغويّ ، أو ما يمكن أن نُسميه « باستكمال الناقص » فذهن المتكلم وذهن السامع يحتفظان بملامح الكلمة ، ما دام قد وعى كل منهما الأصول لمادته اللغوية .

وضغوط الدّلالة والإبلاغ تحكمهما بجانب ذلك ضوابطُ للصِّيَغ الذهنية ، تساعد اللغة على الربط بين الوحدات ، وتأتي الأسلوبية من وراء هذا النحو

لتتحرك في حرية بعيدة عن القيود النحوية . وليس معنى هذا وجود تنافر بين النحو والأسلوبية ؛ بل إن الأسلوبية رهينة القواعد الخاصة باللغة المتعامل بها ، فالنحو يحدِّد لنا ما نستطيع ، وما لا نستطيع قوله ، من حيث قدرته على ضبط قوانين الكلام ، في حين أن الأسلوبية تعطينا قدرة التَّصرف عند استعمال اللغة ، فهناك تلازم بينهما .

ومما يثير الانتباه – ونحن نحاول تحديد مجال علم الأسلوب – اختلافُ هذا المجال ضيقاً واتِّساعا منذ النشأة حتى يومنا هذا ، فقد جسَّد « بالي » الأسلوبية في الخطاب اللغويِّ عامة ، بمعنى تواجدها كلما وجِد الكلام ، في حين هي مقصورةٌ اليوم على العمل الأدبيِّ وحده ، وربما كان مرجع ذلك إلى أن « بالي » قد تشرَّب روح أستاذه سوسير ، واستوعب مفهومه لمعياريَّة اللغة ، واختصاصها بنظام قد لا تشاركها فيه لغة أخرى ، حتى إنه ليصعب علينا الحكم بأفضلية لغة على لغة في هذا النظام ؛ مما أدّى إلى أن أصبح مجال الدراسة اللغوية شاملاً لِلغة الخطاب بما فيها من لهجات أو لغات .

كما أن مفهوم « بالي » – وإن اتَّسم بالشمول – قد أدى إلى تضييق المجال الأسلوبيّ في الدراسة الحديثة ، ذلك أننا إذا فهمنا النص عامة بما فيا من حقائق لغوية – استطعنا أن نلمح فيه أبعاداً ثلاثة :

بُعداً دَلاليا ، وبعداً تعبيريا ، وبعداً تأثيريا ، ولو طبَّقنا هذا القول على ما بين أيدينا من مباحث أسلوبية لوجدناها تتجه إلى البُعد التعبيريِّ والبعد التأثيريِّ ، ويتّضح هذا البعد التعبيريُّ من خلال قدرة المتكلم في الإفصاح عن مشاعره ؛ لكي يُنفِّس عما يعتمل في صدره ، بحيث يُطلق بخاره الحبيس في اتجاه مَنْ يتحدث إليه ، في حين يتضح البعد التأثيريُّ بالتركيز على مَنْ يُوجَّه إليه الكلام لدفعه إلى فعل معين . وهذان البُعدان يختلفان عن البعد الوظيفيِّ الذي يقتصر على مجرد الإعلام أو الإبلاغ .

والأديب لا يمكن أن يقدم شيئًا من هذه الأمور – تعبيرية أو تأثيرية أو إبلاغية – إلا إذا مُدَّ بوسائل فنية معينة ، وليس للأسلوبيّ من عمل سوى فحص هذه الوسائل .

ونجد جاكبسون يُغفل عملية التّداخل بين الحدث اللغويّ الإعلاميّ والحدث الأدبيّ مكتفيًا بإثبات كون الأسلوبية فنا من أفنان الدراسات اللغويّة ، تتداخل فيها البحوث الجماليّة واللغويّة ، حتى أصبح هناك شبه تحالف بين علم اللغة والأدب ، حيث استخدمت الدراسات الأسلوبية معايير لغويةً علمية .

ويحاول جون ستاروبنسكي Jean Starobinski إثبات استقلال مجال الدراسة الأسلوبية من خلال إعطائها إمكاناتٍ تفوق اللغة ذاتها « انطلاقًا من التسليم بشمولية الألسنيّة وإشعاعها على كل علوم الإنسان ، وتأكيدًا على أنها عِلْم يقفو أثر الحيوان الناطق ، ولا يكون حيوان ناطق إلا وهو حيوان مفكر ، مُنصِت كاتب ذو خيال وذو أحلام ، وطرافة نظرية ستاروبنسكي تكمن في أنه قلب سُلّم القيم ، فإذ أثبت الباحثون للألسنية سلطانًا على الأسلوبية تراه يبوئ الأسلوبية طاقة تجرّبها الألسنية نحو ممارسات متجدّدة ، وفي ذلك إثبات لاستقلال الأسلوبية عن الألسنية استقلالاً ذاتيا .»[١]

أما ريفاتير فيكاد يساوي بين الأسلوبية واللغوية ، حيث يحدد الأسلوبية بأنها علم يوضح الخواصّ البارزة التي تتوفّر لدى المرسل ، والتي بها يؤثر في حرية التّقبّل لدى المتلقّي ؛ بل إنه يفرض على هذا المتلقي لونًا معيّنًا من الفهم والإدراك .[٢]

ولكي يتمكن المتكلم من هذه السيطرة الأسلوبية فعليه أن يقدّم شيئًا

---

(١) الأسلوبية والأسلوب ، ص ٤٤ .

(٢) Riffaterre, Michael: Essais de stylistique structurale. Paris, Flammarion, 1977. 146.

مفهوماً ، فلا يكفي أن نحترم سنـن اللغة وقواعدها النحوية فحسب ؛ بل يجب أن تكون للرسالة اللغوية منطقيّتها ، وهي منطقيّة – لا شك – تضيّق من مجال الحرية المتاح في الأسلوبية . فعندما يقول أبو تمام واصفاً جملاً :

سَأَخْرِقُ الخَرْق بِابْنِ خَرْقاءَ كالهَيْـــ ـــق إذا ما اسْتَحَمَّ مِنْ نَجَدِهِ [١]

فإن مبدأ المقارنة الصوتيّ والدّلاليّ يأمر المتكلم بأن يتلافى تعبيراً بهذا الشكل ، برغم أن التركيب صحيح من وجهة النظر اللغوية ، ولكن باستخدام هذه المرادفات يقل حظ الجملة من البديهة لدى المتلقّي .

وعلى المستوى الدّلالي لا بد أن تتآلف الصّلة بين المدلولات ، ولكي تكون الجملة ذاتَ معنى لا يكفي رصفُ كلمات مأخوذة من قاموس أخذاً عشوائيا . إن احتمال تكوُّن جملة ذاتِ دلالة عملية مستحيلة ، كما يقول شانون Shannon ، إن هذه الطريقة قد تُعطينا مجموعة ألفاظٍ متجاورة شكلاً فقط ولكنهـا بلا معنى . [٢]

ومن هنا نخرج من حقل الأسلوبية أمثال هذه التركيبات ، فلا مجال لرصد ما فيها من انتهاك أو انحراف ، حتى ولو كان ذلك متحققاً بالفعل ، فعندما أقول : « الأفكار الخضراء ، هل الغضب القرمزي ؟ زئير السفينة » مجموعة تراكيب لا تجمعها دلالة معقولة ، مع أن كل تركيب على حدة مزوّد بانحنائه اللغويّ ؛ لكن المنطق لا يقرُّ تركيباً بهذا الشكل ، ليس فقط لخلوه من الترابط النحويّ ، بل لخلوه – أيضاً – من الترابط اللغويّ ؛ فالفارق بين التركيب الذي تدخله الأسلوبية ، والتركيب الذي لا تدخله يوجد في الشكل الخاص الذي يصنعه المبدع في الربط بين الدّوالّ والمدلولات من جهة ، ثم بين الدّوالّ بعضها بالبعض الآخر من جهة ثانية .

---

(١) الخَرْق : الفلاة . الخرقاء : الناقة . الهيق : ذكر النعام . النّجد : العرق .

(٢) Cohen, J.: Structure de langage poétique, p. 100.

وهذا الطابع الخاص للعلاقات يبرز ويتميَّز في كل نمط تبعاً للمستويات ، وتبعاً لكيفية انتهاك نمطية اللغة وسننها التَّقليدية . »[١]

وهذه العلاقات بنمطيتها أو انحرافها هي التي شَغلتْ تشومسكي في فكره النحويِّ ، ومحاولته استكشاف ديناميَّتها على نمط الأساليب الرياضية ، التي يُنظر في كل عنصر منها على حسب علاقته بالعنصر الذي يسبقه .

فتشومسكي كان يأخذ في الاعتبار دائماً أن التراكيب ليست مجرد تكوين كلمات ، أو مجرد تجاور ألفاظ ؛ بل إن أساس التركيب – عنده – يتمثَّل في مجموعة العلاقات المعقَّدة بين الكلمات ، حتى ولو لم تكن متجاورة ، بل إن هذه الأخيرة قد تأخذ اهتمامه أكثر من غيرها .

ومن الملاحظ أن شبكة العلاقات تمثَّلت عنده في مستويَيْن واضحَيْن : تتجمَّع الأولى في شكلها العميق على أساس النحو بمعناه العام ، وتتجمَّع الثانية في شكلها السطحيِّ على المستوى الصوتيِّ ، وكلا المستويَيْن يتلاحمان بحيث يؤثِّر الأول في الثاني ويطفو عليه ، من خلال تصوُّر العمل الأدبيِّ مجموعةً من الخصائص بينها توالُد ديناميكيّ ذاتيّ . »[٢]

ومن الأمور الهامة التي دعا إليها تشومسكي في هذا المجال هو الانتقال بالدراسة اللغوية من المرحلة الوصفية التصنيفية لتركيبات الأسلوب إلى مرحلة التفسير ، وبهذا تأخذ ديناميكيَّة العلاقات على كافة مستوياتها طابعاً كيفيا .

وكما فرَّق سوسير – من قبل – بين اللغة والكلام ، نجد تشومسكي يفرِّق بين القدرة اللغوية ، والأداء اللغويّ الفِعْليّ ، وهو يَعني بالأول ما يمتلكه المبدع من وسائل التعبير ، في حين يعني بالثاني التحقق الفعليّ لهذا التعبير ، وقد أدخل تشومسكي في نطاق المصطلح الأول ما نمتلكه من معرفة حَدْسية ، تتيح

(١) المرجع السابق ، ص ١٨٩ .

(٢) Arcaini, Enrico: Principes de linguistique appliquée, p. 129.

للفرد معرفة إمكانية تكوين جملة ما أو عدم إمكانية ذلك في لغته التي يتكلم بها ، كما تتيح له الحكم بسلامتها أو بُعْدها عن الصواب .[١]

« وكلمة الكِفاية – أو المقدرة اللغوية – عند تشومسكي تعني أكثر ممّا تعنيه كلمةُ لغة عند دي سوسير ؛ لأنها تفترض وجود نشاط إبداعيٍّ لدى الذات المتكلّمة ، يتعارض مع الطابع السلبيِّ ، غير المتعمَّد ، أو غير المتدبَّر ؛ الذي كان دي سوسير ينسبه إلى اللغة . »[٢]

إننا محصورون بين ضرورة أن يفهمنا مَنْ نوجِّه إليهم الكلام ، والطابع العام الذي يمكن أن تُنَسَّق عليه هذا الكلام ، مع ما فيه من انحناء وانحراف عن النمط المألوف ؛ ذلك أن اختيارنا الواعي يخضع بالضرورة لمتطلّبات اللغة وسننها ، ولقواعد النحو وأصوله ، ورسوم الصرف ، ونظام تسلسل الكلمات ، وهذا الأخير ربما كان أخفها وأكثرها ليونة . ينضاف إلى ذلك أنه لا يوجَد سياق تعبيريٌّ ، أو نظام لغويٌّ يمكن أن يتساوى مع غيره حرفيا ، فعندما أقول « لا يمكنني ، لم أتمكن ، سوف لا أتمكن » أجد أن الجملة الأولى تلقائية ؛ أما الثانية ففيها نوع من التلطف ، أما الثالثة فهي غاية في التكلُّف .

وعندما أقول : (إذا طرقتَ الباب سوف يُفتح لك ، أطرق الباب وسوف يُفتح لك) ففي الجملة الثانية نجد إضافة للمعنى متمثلة في دعوة صريحة وثقة لا تبدو في الجملة الأولى ، وهذا يؤكد ما قلناه من عدم تساوي الأنسقة اللغوية والنحوية حرفيا .

ومن هنا جاءت الحرية والقيود في آن واحد ، ومن هنا – أيضاً – يكون منطلقنا لدراسة الأسلوب وتحديد مجاله ، بحيث يمكن أن نترجم اختيار مستقبل اللغة بكل عناصرها وبكل قيودها إلى خواصَّ أسلوبية . ويجب أن نضع

---

(١) Chomsky, Noam: Syntactic Structures. Paris, Mouton, 1972. 94.

(٢) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، ص ٧٢ .

في اعتبارنا دائماً أن هذه الخواصَّ يمكن تزييفها بإغراقنا في ذاتية الأسلوبيِّ نفسه ، ولذا فيجب على الأسلوبي أن يكون موضوعيا أمام هذه المادة اللغوية المتمثلة في النص الأدبيِّ ، وأن يدرك أن تعبيرات هذا النص إنما تأتي نتيجة أمور غاية في التعقيد ، وليس ذلك لأنها مرتبطة بمبدعها فحسب ؛ بل إن سحر التّوصيل ، والأثر المباشر الذي يقع على المتلقّي هو من أهم العوامل الملتصقة بالتعبير ؛ بل من أهم العوامل التي تترك أثرها الجماليَّ في الأداء الفنيِّ .[١]

تلك هي جملة الأسس التي تمركزت حولها المباحثُ حول المجال الأسلوبيِّ ، ذلك إذا صرفنا النظر عن مجالات أخرى جادّة ومثمرة كان بينها وبين علم الأسلوب تماسٌّ وتداخُل كالبنائية والشّكلية ، وكلها قامت على أساس لغويٍّ في فهم النص الأدبيِّ ونقده .

لقد كان سوسير صاحبَ الفضل الأول في ظهور هذه الدراسة المبكرة ، التي أفاد منها بالي إفادة عظيمة ، فظهرت الأسلوبية على يديه ، ولكن – كما عرضنا – رغِبَ كثير من الدارسين بعده عن أسلوبيته إلى ألوان أخرى من البحث والدراسة ، تبلورتْ فيما بين أيدينا اليوم من فكر أسلوبيٍّ .

« وإذا كانت ألسنيّة سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي – فإن هذه الألسنية نفسها قد ولّدتِ الهيكلية التي احتكت بالنقد الأدبيِّ فأخصبا معًا شِعْرية جاكبسون ، وإنشائية تودروف ، وأسلوبية ريفاتير . ولئنِ اعتمدت كلُّ هذه المدارس على رصيدٍ ألسنيٍّ من المعارف – فإن الأسلوبية معها قد تبوّأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولاً ومناهج .»[٢]

ونشير هنا إلى عدم تناقض هذا الاختصاص بالذات مع احتياجات الأسلوبية للاستعانة ببعض العلوم المساعدة في مجال بحوثها ، كعلم الأصوات ، ودراسة

---

(١) Cressot: Le Style et ses techniques, p. 10-11.

(٢) الأسلوبية والأسلوب ، ص ٤٧ .

الألفاظ ، والنحو المعياريّ ، والنحو التاريخيّ ، ودراسة اللغات العامة – التي هي فرع منها – بل يمكن أن نجد مدخلاً هنا – أيضاً – لعلم النفس وعلم الاجتماع ، وعلم الجمال ، والبلاغة المُتجدِّدة . وكلها تساعد – بلا شك – في تحديد العلاقة – كما وكيفاً – بين التعبير والإحساس ، كما تحدِّد الظروف والملابسات التي تمّ فيها تحديد هذه العلاقة ، فليس على دارس الأسلوب أن يأخذ موقفاً معادياً من هذه العلوم المجاورة ، بل عليه أن يأخذ منها ما يُناسب مهامّه فيما يتعلق بدراسة الأساليب .(١)

---

(١) Cressot: Le Style et ses techniques, p. 18.

الفصل الرابع
نظرية التّوصيل

إن التعبير عن الفكرة – الذي يتمُّ بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة هو نوع من الاتّصال ، وهذا التعبير يعتمد أساساً على وجود نشاط لغويٍّ مرسَل من المتكلّم ونشاط مماثل من المتكلّم ، وغالباً ما يكون هذا الاتصال موضوعيا خالصاً ، أو فكريا محضاً ، يقتصر على تقديم ملاحظة معينة ، أو إخبار عن شيء محدّد ، ولكن غالباً – أيضاً – ما يُضاف إلى هذا العنصر الموضوعيّ عنصرٌ ذاتيٌّ يتمثّل في محاولة التأثير على هذا المتكلّم ، وفي هذا المجال نجد الاستعانة الأساسية بكل الطّاقات والإمكانات اللغويّة كما وكيْفاً ، من حيث المفرَدات والجُمل والتّركيبة الصّوتية بما فيها من نَبْر أو طريقة النطق . وبمعنًى آخر فإننا نُجري اختياراً في المادة المتاحة التي يقدّمها النظام العامُّ لِلُغة ، وليس ذلك – فقط – من خلال إحساسنا بها ، بل – أيضا – من خلال الإحساس الذي نفترض وجوده لدى المتكلّم ، ولعل هذا يدعونا إلى القول بأن دراسة الأساليب تقتضي – بجانب اللغة – جوانبَ نفسيةً واجتماعيةً .

والباحثون – في محاولتهم خَلْق نظرية تطبيقيّة لعملية التّوصيل – يتّجهون إلى منهج تحليليٍّ للرسالة اللغوية طِبقاً للعناصر الدّلالية والجمالية لِلُغتها ، ويتّجهون – باهتمام أكبر – إلى العلاقات التي يمكن أن تقوم بين كل عنصريْن من هذه العناصر ، وما يمكن أن تحتَوِيَه من توافُق أو تخالُف ، وما يترتّب على ذلك من نقل المحتوى في شكل معيّن من الصياغة ، كما أنهم

يَدْرسون السرور والمتعة التي تنتج عن تلقّي هذه الرسالة .

وينبغي أن نتعرف على الأساس اللغويّ لهذا التحليل كما جاء عند جاكبسون « فهو يرى أن كل حَدَثٍ لغويّ يتضمّن رسالة ، وأربعة عناصر مرتبطةٍ بها هي : المرسِل ، والمتلقّي ، ومحتوى الرّسالة ، والكود أو الشّفرة المستعمَلة فيها . أما علاقة هذه العناصر بعضِها ببعض فهي متنوعة متغيرة ، فقد يَحدُث أحياناً أن تعمل الوظائف المختلفة لها بشكل منعزل ، لكنّ المألوف أن نجد مجموعة من الوظائف متماسكةً مترابطة ، لا تتكدّس مع بعضها البعض ؛ ولكنها تنتظم في مراتب ممّا يجعل من الضروريّ أن نقوم بالتّعرف على الوظائف الأساسية والوظائف الثانوية .»[1]

وكما يقول جوزيف فندريس : اللغةُ نظام من العلامات ، يُستخدم للتّفاهم بين البشر .[2] وهذا المفهوم الضيِّق لمعنى اللغة يتفق مع الدراسات اللغوية الحديثة من أن اللغة أداةٌ لِلاتّصال ، ومن طبيعة الأمور أن يدخل عنصر التفكير والتّفاهُم في هذا الاتّصال ، كما لا بد من دخول عنصر الاتّفاق على الأداة اللغوية ، أو التّواضع على وسيلة معينة – ولا تغيب هنا الدّوافعُ – الداخليّة أو الخارجيّة – لهذا الاتصال ، والأغراضُ المحدّدة التي يسعى إليها المتكلّم عن طريقه .

وهذا الاتصال القائم على التفكير لا يتمٌّ في فراغ ؛ وإنما يتم من خلال العلامات التي تمّ الاتّفاق عليها بين أفرادِ بيئةٍ لغوية محددة ، وقد يكون الغرض – أو الهدف – مجرد إبلاغٍ أو إعلامٍ ، وقد يتجاوز ذلك إلى أن يُصبح عمليةً إبداعيّة تتوفّر فيها النّية الجمالية .

ومن هنا يمكن تحديدُ الاتّصال « بأنه استجابةٌ أو مَسْلك يحدُث بناء على

---

(١) صلاح فضل : نظرية البنائية ، ص ٣٨٣ .

(٢) محمد عبد الحميد أبو العزم : المسلك اللغوي ومهاراته . القاهرة ، مطبعة مصر ، ١٩٥٣ ، ص ٢٦ .

منبّه أو أكثرَ من منبه من المؤثّرات الوراثيّة والبيئيّة ، ويكون للإنسان من ورائه غرضٌ أو أغراض يَقصِد إليها ، وهذه الاستجابةُ أو المسلك قد تصبح بدورها – بالإضافة إلى المنبه الأصليِّ – منبهاً مباشراً يُفضي إلى استجابات أخرى ، يلي بعضُها بعضاً ، ويترتّب بعضُها على بعض ، تَصدُر من الفرد نفسه ، أو ممّن يتّصل به من الأفراد ، أو منهما جميعا .»[1]

والتّفكير الأسلوبيُّ في هذا المجال يقوم على بعض الافتراضات التي يستمدُّها من الدراسة اللغوية بوجه عامّ ، وعلم الدّلالة بصفة خاصة . وأبرزُ هذه الظواهر الدّلالية أن الرصيد الذي يختزنه مُعجمُ لغةٍ ما له مجموعة دَوالٍّ تواضعتْ عليها اللغة في أصل النشأة ، فكل دالٍّ له مدلولٌ واحد ، وكما يقول علماء اللغة : إن اللفظة توضَع لموضوع واحد ، ولكن الفكر قادر دائماً على تحريك هذا الموضع من منزلة إلى منازل أخرى ، كما أنه قادر على تغيير شِحْنات الألفاظ ، وذلك بوضعها في سياقات متجدِّدة غيرِ مألوفة في الاستعمال ، أو منحرفة عن النمط الأصليِّ للمواضعة ، وهو ما أطلق عليه كلمة « المجاز » ، ومن هنا تعدّدت المدلولات بالنسبة للدّال الواحد من سياق إلى سياق آخر ، وبالضرورة فإن أيَّ صورة ذهنية مدلول عليها سيكون لها أكثر من دالٍّ في شبكة الدّوالّ والمدلولات .

وعند تناول هذه الدّلالة لا نزيد قَصْرَها على تلك التي تُؤخذ من المعاجم وحدها ، والتي تنصَبُّ على اللفظة باعتبارها وحدةً للنظام اللغويِّ ، وإنما نقصد – أيضاً – إلى الدّلالة التي يتعاطاها المبدِعون .

المبدع

إن علاقة المبدع بالدّوالّ مغايِرة لعلاقة المتكلّم بها ؛ لأن الثاني يعبر بما يقتضيه المتعارَف عليه من العبارات ، وهو على وعي بالدلالة ومشتقاتها التي

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٧ .

تكمن في العلاقات ، أما المبدع « فليس في عمله استعمالُ اللغة ؛ إذ الشعر ليس بسبيلِ الأمور العمَلية ؛ وإنما هو نظريّةٌ ورؤيَة ، قِوامه من اللغة ذاتها ، فالشاعر - كما يقول سارتر - لا يستخدم الكلماتِ بحال ، ولكنه يَخدُمها ، وهو أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداةً ، وقد اختار طريقه اختياراً لا رجعة فيه ، وهو طريق فَرضَه عليه مسلكُه الشعريُّ في اعتبار الكلمات أشياءَ في ذاتها، وليست بعلاماتٍ لمعان . والكلماتُ للمتحدث خادمة طيِّعة ، وللشاعر عصيّةٌ أبيّةُ المِراس لم تُستأنس بعد ، فهي على حالتها الوحشيّة . والكلمات للمتحدِّث اصطلاحاتٌ ذاتُ جدوى ، وأدوات تَبلى قليلاً قليلاً باستخدامها ، يطرحُها حين لا تعود صالحةً للاستعمال ، وهي للشاعر أشياءُ طبيعية ، تنمو طبيعية في مهدها كالعشب والأشجار .»[1]

فالمبدع يمتلك المقدرة على نقل أفكاره في أشكال وطرق متنوعة ، وعليه فإن الخاصيّة اللغوية يمكن أن تثير انفعالاتٍ متعددةً ومتميزة تبعاً للسّياق الذي تَرِد فيه ، ويَنتجُ عن ذلك أنّ نفس الانفعال يمكن أن نثيره بوسائلَ أسلوبيةٍ متعددة . وهكذا يكون تركيب الأسلوب وما ينتج عنه من أثر انفعاليٍّ مطابقاً لخاصية الدّوالِّ والمدلولات في الدراسة اللغوية ، وبهذا تمتلك الأسلوبية سُبُلَها الخاصة بها مثلما لِلغة الخطاب هذه السبل الخاصة بها أيضاً .

إن دراسة النص الإبداعيِّ لا بد أن تعتمد على تحليل العلاقة بين صياغته والعالم الذي نعيش فيه من خلال واقعه ، ولقد كان لأفلاطون وأرسطو ومَنْ جاء بعدهما ممّن سُمّوا بالكلاسيكيين دَوْر في تأكيد أهمية الواقع الخارجيِّ على حساب المبدع ذاته من خلال نظرية المحاكاة .

كان أفلاطون ومَنْ تبعه يعتبرون الأسلوب صفة تتوفر في بعض الكتابات ويفتقدها بعضها الآخر ، في حين اختلفت نظرة أرسطو ومن تبعه فكانوا

(١) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، ص ٦٠ ، ٦١ .

يعتبرونه صفة لا بدّ من توافرها في كل أنواع التّعبير الأدبيّ ، وإن اختلفتْ درجة الجودة من عمل لآخر . ويرتكز مفهوم أفلاطون للأسلوب على أساس أن كل فكرة لا بد أن تكون كاملة في المضمون والشكل ، والتّعبير عن الفكرة يتمّ في شكل معين ، والطريقة التي يتم بها التعبير هي ما نسميه الأسلوب ، وهكذا يكون الأسلوب صفةً حتمية متميزة للتعبير ، فلا يمكن أن يكون للفكر وجودٌ خارجيٌّ إذا لم يتم التعبير عنه بالأسلوب . [١]

وقد ترتب على حتمية أفلاطون أن نظر الأدباء إلى الأسلوب كوسيلة تُتيح لهم مجالاً للامتياز والتفرّد حتى يمكن نقل أفكارهم . ورأى الناثرون في الأسلوب مزيجاً من الجمال والحقيقة ، أو كما يقول والتر باتر : « إنه التكيّف الأحسن للتعبير عن الرؤية الدّاخلية .» أما الشعراء فعندهم أن الإلهام يسبق الأسلوب ، ولذا يقول ماثيو أرنولد عن وردزورث : « يبدو أن الطبيعة نفسَها قد أخذت القلم من يده ، وكتبت له بقدرتها المجرّدة الشفافة النافذة .»

ويعرّف ستاندال الأسلوب على أنه : « يُضيف لِفكرة معينة جميعَ الظروف المحسوبة لإنتاج تأثير كليٍّ لا بد لهذه الفكرة من إحداثه .» [٢]

أما مَنْ تأثروا بأرسطو فينظرون للأسلوب نظرة شاملة ، ويتصورونه كنِتاج لعوامل كثيرةٍ ، ولذا فإن فهمهم للأسلوب يرتكز على ربطه بمبدعه . يقول بوفون [٣] : « إن المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلُها وتعديلها ، بل تكتسب كثيراً من الثراء إذا تناولتْها أيدٍ كثيرةٌ خبيرة ، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان، أما الأسلوب فهو الرجل نفسه .»

---

(١) نجيب فايق إندراوس : المدخل في النقد الأدبي . القاهرة ، الأنجلو المصرية . ١٩٧٤ ، ص ٥٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٠ ، ٥١ .

(٣) Georges Louis Lecerc Buffon (١٧٠٧–١٧٨٨) عالم في الطبيعة ، وله اهتمامات أدبية في نفس الوقت . وقد اهتم باللغة التي تُستخدم في النصوص الأدبية عامة ، واعتبر أن اللغة في صياغتها وأفكارها إنما تعبر عن شخصية صاحبها ، وخلود الأدب يتحقق بروعة نُعوته . ومن أبرز مؤلفاته (مقالات في الأسلوب) .

ويقول شوبنهاور : « إن الأسلوب هو فِراسة العقل .» ويقول نيومان : « إن الأسلوب هو التفكير باللغة [١]» أي أن هناك أساليبَ بقدر ما يوجد من مبدعين، ويؤكّد هذا المعنى في ربط الأسلوب بمبدعه (لاروميه Gustave Larroument) عندما جعل الكتابة مهنة في حين أبعد الأسلوب عن صفة العلمية بل « إن الأسلوب شخصيٌّ كلون الأعين ونَبْرة الصوت ، ومن الممكن أن يتعلّم المرء مهنة الكتابة ، ولكنه لن يتعلم أن يكون له أسلوب . إن من الممكن أن يُصبَغ الأسلوب كما يُصبَغ الشَّعْر ، ولكنه من الواجب عندئذ أن نستأنف نفس العملية كلَّ صباح ، وألا يصرفنا عنها صارف . إن تَعلُّم الأسلوب يبلغ من عدم جدواه أننا ننسى كل يوم ما نتعلمه عنه ، وعندما تضعُف قوة الحيوية تضعف جودةُ ما نكتب ، والمران الذي يُنمّي الملكاتِ الأخرى كثيراً ما يُضعِف هذه الموهبة .

« إن الأسلوب هو أن تتكلم لهجة خاصة وسط اللغة العامة ، لهجةً فريدة لا يمكن محاكاتها ، ومع ذلك فهي لغة الجميع ، ولغة فرد واحد .» [٢]

وربما كان هذا الفهم لمعنى الأسلوب هو الذي جعل الدكتور عز الدين إسماعيل يرى فيه جانبيْن واضحين هما (الشّخصي واللاشخصيّ) ، ذلك أن الخبرة العملية تقتضي أن يكون الأسلوب صفةً عقلية متحققة في اللغة ، ويتبع هذا أن تكون لغة الأديب شخصيّة .

لكنه يعود ويرى أن الأديب يستخدم اللغة السائدة في مجتمعه ، وهو لكي يُوَصِّل فكرته أو شعوره إلى الآخرين مُضطرٌّ لأن يستخدم هذه العُمْلة التي يتعامل بها الناس ، فكيف يتسنّى لنا القول بأن لغة الأديب لغة شخصية صِرْف، وهو في الحقيقة يستخدم لغة الآخرين كذلك ؟

---

(١) نجيب فايق أندراوس : المدخل في النقد الأدبي ، ص ٥١ .

(٢) محمد مندور : في النقد والأدب ، نهضة مصر ، ص ١١٢-١١٣ .

الأديب يستخدم اللغة السائدة ، هذا لا شك فيه ، بدليل أننا لا نجد أديباً في القرن العشرين يستخدم لغة القرون الوسطى .

أما لغة الأديب من حيثُ كونها لغةً شخصية – فهذا لا شك فيه أيضاً ، بدليل أننا نجد لكل أديب أسلوبَه الخاصّ الذي يميزه عن غيره من الأدباء ، وبهذا يتمثَّل في الأسلوب العظيم الجانبان : الشخصيُّ واللاشخَصيُّ . »[1]

ويكاد الدكتور عز الدين يتَّفق في هذا مع المفكر الألماني « شلير ماخر » (١٨٤٣م) الذي يرى في النص وسيطاً لغويا يقوم بنقل فكر المؤلف إلى قارئه ، ولذا فهو يشير – في جانبه اللغويّ – إلى اللغة بكاملها . ويشير – في جانبه النفسيّ – إلى الفكر الذاتيّ لمبدعه ، وتقوم بين الجانبين علاقةٌ جدلية ، وطبيعةُ العلاقة بين المبدع والنّص اللغويّ تتمثّل في أن اللغة تحدِّد للمؤلف طرائق التعبير التي يسلكها . ولِلُّغة وجودُها الموضوعيُّ المتميز عن فكر المؤلف الذاتيّ ، وهذا الوجود الموضوعيّ هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ؛ ولكن المبدع – من جانب آخر – يُعدِّل من بعض معطيات اللغة التّعبيرية ، ويحتفظ ببعضها الآخر ، وهذا ما يجعل عملية الفهم ممكنة .

هناك – إذاً – في النص جانبان : الجانبُ الموضوعيُّ الذي يختص باللغة ، وهو الذي يجعل عملية الفهم أمراً ممكناً ، والجانبُ الذاتيُّ الذي يتمثل في فكر المؤلف ، ويتجلّى في استخدامه الخاص للغة . »[2]

وإذا كان أرسطو ومِنْ قبله أفلاطون قد أكّدا أهمية الواقع الخارجيّ على حساب المبدع – فإن النظرة الجديدة للأدب ترى في الإبداع الحقّ ما يتجاوز الواقع ، ويخلق له أبعاداً جديدة ، وهذا الخَلق يستند إلى ما في المبدع من قِيَم

(١) الأدب وفنونه . ط ٧ القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨ . ص ٤١ .

(٢) نصر أبو زيد : الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص ، فصول ٣ أبريل ١٩٨١ ، ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

وعناصرَ جمالية مؤثرة .[1]

بل إن الرومنسية تعطي للمبدِع أهمية تفوق أهمية الواقع ذاته ، فالعمل الإبداعيُّ تعبير عن العالم الداخليِّ للفنان ، وفهمُنا للنص الأدبيِّ يعتمد – قبل كل شيء – على فهم المبدِع أولا ، وذلك يتمُّ بتجميع كل ما يمكن الحصول عليه عن حياة هذا المبدِع وسيرته الخاصة ، وبهذا يتأكد تميُّز كل أسلوب عن أسلوب آخر ، وتفرُّده بخصائصَ لا توجد في سواه من خلال ارتباطه بهذا التكوين الخاصِّ لمبدِعه .

وفضيلةُ الأدب – عند الرومنسيين – هي كونه معبِّراً عن الذات ، وأنها تُمثِّل مع التجربة كلا متماسكاً يكاد يكون فيه الأسلوب بَصْمة لصاحبه ، حتى إنه ليتعذَّر علينا الفصلُ بينهما ، بل إن الأسلوب قد يكتسب قوته من طبيعة الشخصية التي استخدَمتْه « وكم من عباراتٍ كان لها أثرها في النفوس لم تكن لتُحدِث هذا الأثر لو لم تصدر عن شخصية بذاتها ، إن الأديب ذا الشَّخصية القويةِ المؤثِّرة يخلُق للكلمة – باستخدامه إياها – مجالاً واسعاً ، ولا يلبث الكثيرون أن يجدوا أنفسهم واقعين في إسارها ، فمِنْ حيوية الشخصية وقوتها تستمد الكلمة ، وهي بهذه الحيوية والقوة تؤثر في الآخرين ، وتفرض نفسَها عليهم .»[2]

وعلى هذا فالأسلوب سِمَة شخصية لا يمكن أخْذُه ولا نَقْله ولا تعديله ، باعتباره خاصيَّةً في الأداء اللغويِّ لا يمكن تكرارها .

وهذا المنهج في فهم الأسلوب ورَبْطِه بمبدعه يعلِّله أحمد الشايب بأننا إذا سمعنا كلمة الأسلوب فهمنا منها العنصر اللفظيَّ الذي يتكوّن من الكلمات

---

(١) أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته . بيروت ، النهضة العربية ، ١٩٨١ . ص ٢٥ .
(٢) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص ٣٣ .

والجُمل والعبارات . وهذه الصورة اللفظية لا يمكن أن تحيا مستقلة ؛ وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغويِّ الظاهر إلى نظام معنويٍّ آخر ، انتظم وتألّف في نفس الكاتب أو المتكلّم ؛ فكان بذلك أسلوباً معنويا ، ثم يجيء التأليف اللفظيُّ على مثاله ، ومعنى هذا أن الأسلوب معانٍ مرتَّبة قبل أن تكون ألفاظاً منسّقة ، وهو يتكوّن في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم .

فالأسلوب يمثل طريقة الأداء ، أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه ونقله إلى سواه ."[1]

ولعل الاهتمام بالمبدِع هو الذي جعل الدكتور زكي نجيب محمود يقوم بتكثيف عملية التَّطابق بين النص ومبدعه ، فلم يقتصر على مجرد جَعْل النص – أو الأسلوب – صورةً لصاحبه ؛ بل جعله هو نفسه شخصية صاحبه ، وربما كان مردٌّ ذلك هو مقولة بوفون Buffon التي سلف ذكرها ، فالأسلوب الأدبيٌّ كالسعادة لا يمكن أن يخطئها أحد إذا صادفها في إنسان سعيد . فالإنسان عندما يقرأ لكاتب ذي أسلوب لا يتردد لحظة في إدراك هذه الحقيقة فيه ، وأسلوب الكاتب صاحب الأسلوب هو صورتُه مرسومةً في أحرف وكلمات . ويمكننا أن نقول ما شئنا عن العوامل الاجتماعية التي تميل بالأفراد نحو التّشابه ، ما داموا أفراداً في جماعة واحدة ، إلا أن الإنسان الفرد مدفوع بفطرته إلى أن يلتمس لنفسه فرديَّةً خاصة لا يشاركه فيها فرد آخر . وقد يستطيع الإنسان أن يميز نفسه ويثبت فرديته في طعامه وثيابه وأثاث بيته ، ولكنه قد يعجِز عن ذلك أحياناً فلا يجد سبيلاً لتحقيق هذا التفرد إلا من خلال استعمال الكلمات كلاماً إذا تكلّم ، أو كتابة إذا كتَب .

ذلك أن الإنسان في العادة يودُّ أن يستعمل محصوله اللغويَّ بطريقة خاصة به ؛ ومن ثم تنشأ اللوازم في طرائق الحديث ، وَالحَظ مَنْ شئت من الناس –

---

(١) الأسلوب ، ص ٤٠ ، ٤١ .

تجده إن تشابه مع سواه في الكثرة الغالبة من ألفاظه وعباراته فهو حريص كل الحرص ؛ عن وعي منه أو عن غير وعي ، أن تكون له لوازمه الخاصة الفريدة ، فيكرّر كلمة بعينها ، أو يستخدم عبارة بذاتها ، حتى لتصبح علامة دالة عليه .

وإذا كان ذلك موجوداً في المجال العام للتّخاطب فهو موجود بشكل أخصّ في مجال الأدب والكتابة ، فما صاحب الأسلوب إلا أديب يصوغ عباراتِه على نحو يتفرّد به ، حتى لكأنه جزء من سماته وملامحه ، يمكن أن نعرفه به كما نعرفه بملامح وجهه .

وكلما ازداد الأديب سموقاً في فنه الأدبيّ – ازداد أسلوبه دَلالة على ذات نفسه ، فمِنْ أسلوبه تستطيع أن تعرف أيَّ رجل هو ، ولا عجب ، فليس الأسلوب شيئاً مظهريا كالثياب ؛ وإنما هو من الرجل لحمُه وعَظْمه ودمُه . أسلوبُ الكاتب هو الكاتبُ نفسُه فكراً وخُلقاً وشخصيةً وجوهراً وكياناً .

وفي ضوء ذلك يمكن أن ندرك الشخص وحقيقته من خلال أسلوبه ، فها هو ذا العقاد ، وهذه هي كتابته ، فلو لم نتقابل معه ، ولم نتحدّث إليه ، ولم نعلم من أمر حياته الشخصية قليلاً ولا كثيراً – لوجدنا في أسلوبه طبيعة الجِدّ والصّرامة . فالعقاد الإنسان رجل صارم جادٌّ ، وكتابته مستقيمة لا خلل فيها ولا خطأ ولا هلهلة ، ولا تفكُّك ولا تحلُّل ، وهكذا العقاد الإنسان يسير على الجادة ، لا يسهل إغراؤه لينحرف هنا أو هناك . وكتابة العقاد لم يُرد بها أن يُسرّي عن قارئه همومَه ، أو أن يستجلب لعينه النعاس ؛ بل أراد أن ينبِّهه ويَطردَ عنه النوم ، وهكذا العقاد الإنسان لا يتزلف القارئ ولا يمالئه ، ولا يكتب له ما يُسَليه ؛ بل هو يتحدّاه ، ويُعلّمه ، ويوقظه ، ويُقْلقه ، ويؤرّقه ؛ فكتابته كتابة رجل عَزوف ، صُلب عنيد .

فالأديب لا يكون أديباً إلا إذا تفرّد بطريقة التعبير ، ثم لا تكون العبارات ذاتَ أسلوب معبِّر إلا إذا جاءت صورة لصاحبها ، سالت على الصفحات مِداداً

في جُمل وكلمات .»[١]

والواضح أن الأسلوب بهذا أصبح يمثّل لوحة إسقاط؛ باعتباره الوسيلة لأساسية لفهم الدوافع الكامنة في أعماق الشخصية ؛ ولذا فإن دراسة الأسلوب من هذه الناحية يجب أن تهتمّ بالشكل والمضمون معاً وصِلَتِهما بالمبدِع ، وما ينتج عن هذه الصِّلة من متعة وسرور له . وربما كان هذا السرورُ مرجعه إلى رغبته في التّخفُّف من أثقاله الخاصة ، ومحاولة تحقيق رغباته في إبداعه اللغويّ التي لم تجد لها منفذاً في عالم الواقع . والمبدِع لا يستمدّ لذّته من التعبير عن عواطفه وحدها ؛ بل ينضاف إلى ذلك استيلاؤه على مقاليد لغته ، وسيطرتُه على أبنيتها في تشكيل الجُمل والعبارات .

« ولا ريب في أن الناس يتفاهمون ببواطنهم أكثر ممّا يتفاهمون بظواهرهم ، وإن لاح لنا أن الأمر خلافُ ذلك ، لطول عهدنا باستخدام اللغة في الإعراب عن مُرادنا ، فما اللسان إلا الموضّح والمفسِّر لما عساه يَنْبهم على السامع من مُجْمل سِرِّ المتكلّم ، وممّا قد تحتويه أفكاره .»[٢] وقد دأب العقاد في دراساته على الدعوة إلى الفحص الباطنيّ للعمل الأدبيّ « ومن الضروري أن نقرر أن نظرية الفحص الباطنيّ تقوم أساساً على أن نتاج الأديب صورة لنفسه وتأريخ لحياته الباطنية ، ثم ينبغي أن ينحصر دور الناقد في البحث عن الأديب داخل الأثر المنقود ، وإذا تعذر ذلك – أي عجز الناقد عن التعرُّف إليه من خلال أدبه – فليس من شك في أن هذا الأديب وبخاصة إذا كان شاعراً ، ينبغي ألا يُعرَف أو يُدرَس ولو كان له عشرات الدواوين .»[٣]

ولا شك في أن أيّ موقف فكريّ أو عاطفيّ – بناءً على ما سبق – يأخذ

---

(١) زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد ، ص ٩١ ، ٩٣ .

(٢) عباس محمود العقاد : الفصول ، مطبعة السعادة ، ١٩٢٢ . ص ٢٢٣ .

(٣) أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث ؛ أصوله واتجاهاته . القاهرة ، ص ٢٥٣ .

طريقه إلى التعبير بما يؤكد فرديّة صاحبه ، ويمكن اعتباره وسيلة إسقاطٍ تكشف عن طبيعة صاحبها وشخصيته الظاهرة أو الباطنة ، باعتبار أن الأسلوب طريق تتجسّد فيه ملامح هذه الشخصية ، وربما كان الشعر – على وجه الخصوص – أكثرَ ألوان الأداء الفنيّ تمثيلاً لذلك « فالشعر طاقة يخلق بها الشاعر ما يمكن أن يكون إعادة خَلْق جديد ، وهو هنا ينافس الحُلم في أن كليهما تنشيط للذّات ، وتفريغٌ لمكبوتات ، وهو بذلك إراحة نفسية من ضغوط غائصة ، فيتنفّس الشاعر من خلال اللغة ما يعيد توازنه النّفسيّ إليه .»[1]

والأسلوب بهذا كلّه يصبح خاصيّة طبيعية للإنسان ، فكما يكون له قَسَماتٌ في وجهه تميزه عن غيره ، كذلك يكون له أسلوب يميزه عن الآخرين ، ومعنى هذا أن الأديب حين يعبّر عن شخصيته تعبيراً صادقًا من خلال اتّصاله بالحياة ، ومعايشة تجاربها – ينتهي به الأمر إلى أسلوب متميّز يشتقه من خلال هذه الشخصية . ومن هنا تعدّدت الأساليب بتعدُّد المنشئين والمبدِعين .

إن هذه المفاهيم التي طابقت بين الأسلوب ومُنشِئه كانت ذاتَ تأثير بالغ في مجال الفكر والتحليل ، كما كانت ذاتَ تأثير واضح في مجال الدراسة الأسلوبيّة بعد أن غزتِ النقد بتياراته المختلفة ، ولعل هذا يكون مفسّراً لذلك الاتجاه الذي طابق بين الأسلوب وعبقريّة الكاتب .

إن التطابق بين الأسلوب والعبقرية أدّى إلى وصفه بأنه شَرارة نوعية لا ينفذ إلها الفاحص إلا بطريق الحَدْس ، وهو من أجل ذلك يُحَسُّ ولا يُعبَّر عنه ، وهنا نجد « ماكس جاكوب » يتّخذ من ذلك قانوناً بموجبه لا يكون للأديب أسلوب إلا أذا أحسَسْنا بطابع الانغلاق يُغلّف آثاره .[2]

---

(١) رجاء عيد : دراسة في لغة الشعر . الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ص ١٩ .

(٢) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ٦٥ .

ومن تلك المقاربات في تحديد الأسلوب ما وصِف بأنه اشتقاق الأديب من الأشياء ما يتلاءم وعبقريّته ؛ بل إن ذلك المفهوم يمتد إلى الوراء حيث يقول البعض : إن الأسلوب يُطلق على ما نَدر ودقّ من خصائص الخطاب ، التي تُبرز عبقرية الإنسان وبراعته فيما يكتب أو يَلفظ .[1]

وفي مجال هذا التّطابق – أيضاً – بين الأسلوب والعبقرية نلحظ أن « جيلفورد » انتهى من تحليله للنشاط الإبداعيّ إلى أن هذا النشاط يعتمد على ثلاثة أنواع من الوظائف النفسية ، تختلف أحياناً من حيثُ طبيعتها ، وتختلف دائماً من حيثُ الدور الذي تقوم به في عملية الابتكار :

أولها – مجموعة الوظائف الخاصة بالإدراك والمعرفة ، وعلى أساسها يقوم أيُّ نشاط ابتكاريٍّ في الفن أو العلم أو الفلسفة .

ثانيها – مجموعة الوظائف الإنتاجية ، وهي تتدخّل في لحظات الإنتاج لدى العبقريّ ، وتقوم على عناصر ثلاثة :

الأصالة : التي تتميّز بالتّجديد ، وهي وظيفة مِزاجية يصحَبُ انطلاقَها شعورٌ بالراحة .

الطلاقة : التي تتمثل في السهولة أو السرعة التي تتيح للشخص استدعاء أكبر عدد من الألفاظ أو الأفكار أو التخيُّلات .

المرونة : التي تتمثّل في قدرتنا على التغيُّر أمام المشكلات .

وهذه الوظائف تتوفّر بدرجة عالية لدى العبقريّ المبدِع .

ثالثها – وظيفة التّقويم ، وهي التي تساعدنا على تقويم الأشياء .

وربما كان هذا التحليل أصدقَ محاولة لتحديد الوظائف النفسية التي تدخُل في كل عمل ابتكاريّ .[2]

---

(١) السابق ، ص ٦٦ .

(٢) عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ . ص ٤٠ ، ٤١ .

إن تسليمنا بتطابق الأسلوب والعبقرية يجرُّنا إلى وجود خصائصَ تلقائيةٍ في عملية إبداع الأسلوب ، وقد تكون هذه الخصائص بعيدة عن الوعي ، ممّا أدّى إلى وصف الأسلوب بأنه بَصْمة لصاحبه أو توقيع يضعه في عملية إبداعه .

وتصوُّر فردية الأسلوب قد أدّى إلى محاولة تصنيفه حسب الخواصّ المميزة للشخصية ، فهناك الأسلوب المرتبِط بأديب معيَّن ، مثل : الأسلوب « الهوميريّ » نسبةً إلى الشاعر اليوناني القديم « هوميروس » ، والأسلوب « الميلتونيّ » نسبة إلى الشاعر الإنجليزي « جون ميلتون » ، والأسلوب « الشكسبيريّ » نسبة إلى الشاعر الإنجليزيّ « وليم شكسبير » ؛ بل قد يكون لأديب معيَّن تأثيره العظيم حتى يرتبط اسمُه بنوعَيْن من الأسلوب : نوعٍ يرتبط بأسلوب الأديب ككُلٍّ ، ونوعٍ آخر يرتبط ببعض الصِّفات المميزة لأسلوبه . ومن هؤلاء « كارليل » والدكتور « جونسون » ، وفي بعض الأحيان يمتد نفوذ الأديب فيؤثِّر أسلوبُه لا على معاصريه فقط بل على الأجيال الملاحقة أيضاً ، فالشيشرونية – وهي تَعني محاكاة أسلوب شيشرون – لا تزال ذاتَ تأثير عظيم على كثير من الأدباء .

وفي العصر العباسي مثلا وجِدَت أربعُ طبقات من أصحاب الأساليب ، لكلٍّ منها رئيسٌ يتزعّمها بخصائصه ومميزاته :

الطبقة الأولى – يتزعَّمُها ابن المقَفّع بطريقته الخاصة في الأداء ، وممَّن ساروا على دربه يعقوبُ بن داود ، وجعفرُ بن يحيى ، والحسَن بن سَهْل ، وعمرو بن مَسْعَدة ، وسَهْل بن هارون ، والحسَن بن وَهْب .

الطبقة الثانية – ويتزعَّمها الجاحظ بأسلوبه المتفرِّد أيضاً ، الذي أثر في أجيال بأكملها حتى عصرِنا هذا ، وممَّن تبعه ابن قُتَيْبة ، والمبرِّد والصُّولي .

الطبقة الثالثة – ويتزعَّمها ابنُ العميد ، وممَّن تأثروا بطريقته الصاحبُ بن

عَبّاد ، والخُوارَزْمِيُّ ، والبَديع ، والصّابي ، والثّعالبيّ .

الطبقة الرابعة – ويتزعّمها القاضي الفاضِلُ ومَنْ حذا حذوه من أمثال ابنِ الأثير ، والكاتب الأصبهانيّ . [(١)]

إن ما عرضناه يؤكد عملية الربط بين الأسلوب ومبدعه من خلال مُنطلقَيْنِ فكريّيْن واضحَيْن .

أحدهما : يتمثّل في المعرفة الإدراكية التي تُوازن بين الجزء والكلّ ؛ باعتبار أن الكلّ يستوعب كلّ أجزائه ، بل ينضاف إليها زيادةً لا تتمثّل في هذه الأجزاء ، هي طبيعة الأسلوب ذاته .

أما الآخر : فيتمثل في محاولة تعمُّق الأثر الأدبيّ عن طريق الدراسة النفسية ، التي تحاول استخلاص عناصر الشخصية وتَميُّزها من خلال أدائها الفنيّ الذي يتجسّد في اللفظ والعبارة والفقرة والقطعة المكتملة .

لا شك في أن ذلك كله يؤكد منهجاً له أثره الواضح في دراسة النص الأدبيّ ، خَلَق به اتّجاهاً في النقد ما زالت له مدارسه وأتباعه حتى اليوم .

وبرغم أن هذا المنحى في دراسة الأسلوب كان له تأثيره في مباحث الأسلوبية . أقول : برغم ذلك نجد أن الاتّجاه العام في الأسلوبية كان يميل في كثير من مباحثه إلى التّخلّي عن عملية الربط المحكَم بين النص ومبدِعه ، ومحاولة إعطاء النص وجوداً مستقلا عن حياة منشئه ، فنجد « ستاروبنسكي » يحدِّد ماهية الأسلوب بكونه اعتدالاً وتوازناً بين ذاتية التجربة ومقتَضَيات

---

(١) ذكر ابن أبي الأصبع في تحرير التحبير : كان المتقدمون لا يَحفلون بالسّجع جملة ، ولا يقصدونه بَتّةً ، إلا ما أتت به الفصاحة في أثناء الكلام ، واتّفق من غير قصد ولا اكتساب ، وإن كانت كلماتُهم متوازنة ، وألفاظهم متناسبة ، ومعانيهم ناصعة ، وعباراتهم رائقة ، وفصولهم متقابلة . وتلك طريقة الإمام عليّ – رضي الله عنه – ومن اقتفى أثره من فرسان الكلام ، كابن المقفع وسهل بن هارون والجاحظ وغير هؤلاء من العلماء والبلغاء .

التواصل ؛ فيكون الأسلوب بهذا حلا وسطاً بين الحدَث الفرديّ والشعور الجماعيّ ، أو هو تجربةُ الاعتدال بين الأنا والجماعة ، سواء أ كانت هذه الجماعة « هم أم نحن أم أنتم » فتكون وظيفة الأسلوب أن يلطِّف من حدة الانزياح بين المُعْطى المُعاش ، والمُعطى المَنقول .»[1]

ولقد تعامل اتِّجاه فصل الأسلوب عن مبدعه مع مقولة « مالارميه » بأن الشِّعر لا يُكتَب بالأفكار وإنما يُكتَب بالكلمات .

وبرغم أن « سبتزر » اعتمد في منهجه النقدي أساساً على مباحث فرويد في التحليل النفسيّ — فإننا نجده ينتقل بعملية تحليل الأسلوب إلى مرحلة جديدة أنكرَ فيها منهجَه السابق ، وتحوَّل إلى التفسير الذي يعيش داخل بِنائيَّة النَّص ، بحيث يكون الأسلوب سطحاً خارجيا يقود الدارس إلى أغوارٍ أخرى في النَّص ، تساعد على إيجاد رؤية معيَّنة للعالم ، ليست بالضرورة لا شعورية أو شخصية ، وبحيث تكون مهمة الأسلوب مركَّزة في الممارسة العملية لأدوات اللغة .

ولا شك في أن هذا الفهم للأسلوب هو دَلالة على الرغبة في التَّخلُّص من التحديدات المفرِطة في ربط الأسلوب بالمبدع ، والاتِّجاه إلى التحديد الموضوعيّ الخالص ؛ فـ « إدجار آلان پو » يرى أن العملية الإبداعية موجَّهة من الألف إلى الياء توجيهاً مشعوراً به ، يحسِب الشاعر فيه حسابَ كل صغيرة وكبيرة ، ويُرتِّب لخطواته التالية : القريبةِ منها والبعيدة ، فيقرر منذ البداية أنه سوف يكتب مائة بيتٍ مثلاً ، ويقرر أنه سوف يكتبها حزينة ، ويريد أن يُشيع الحزنَ في نفس قارئه ، ثم يفكر في القافية التي شأنها أن تثير الحزن أكثرَ من غيرها فيعثر عليها ، ثم يعود يفكر في أشد الصور اقتراباً من الحزن وهكذا .»[2]

---

(١) الأسلوبية والأسلوب ، ص ٧٠ .

(٢) الإبداع الفنيّ ، ص ١٢٦ .

إن معظم رُوّاد التفكير الأسلوبيّ قد أشاروا في كثير من مباحثهم إلى ما يهدفون إليه من نَقْضِ مبدأ العبقرية والإلهام في الظاهرة الإبداعية ؛ بحيث يكون للأسلوب وجودٌ مستقلٌ ، وحياةٌ مستقلة عن حياة مُنشِئه ، وبحيث يتحوّل دورُ المبدِع في العمل الفنيّ إلى دَوْر لاعب الشطرنج ؛ فهو الذي يبدأ بمحاولة تَشْكيل تجربته في شكل صياغة لغويّة ، ولكنها تستقل – في هذا التّشكُّل – عن ذاتيّته ؛ لتتحوّل إلى مجرد وسيطٍ له قوانينُه الداخلية ، وتأتي مهمّة المبدِع في تفضيل بعض طاقات اللغة وإمكاناتها على بعضها الآخر من خلال هذا التّشْكيل .

المتلقّي

ذكرنا أن التفكير الأسلوبيّ يقوم على أركان ثلاثة ، وتناولنا بالدراسة الركن الأول وهو الذي يتصل بالمبدع ، وحاولنا فيها إنارة الطريق الذي يرتبط فيهِ الأسلوب بمبدعه ، كما أشرنا إلى النظرة الموضوعية التي تحاول فَصْل النص عن مبدعه في مقابلة مَنْ يجعل الأسلوب بَصْمةً لصاحبه ، وهذا بدوره يقودنا إلى التعرف على الركن الثاني الذي يتّصل بالمتلقّي .

ومن البديهيّ وجود المتلقّي في عملية الإبداع ؛ بل هذا ما تؤكده التّجربة الفعلية ؛ ذلك أن المبدِع يحاول تلوينَ أسلوبه بحسب طبيعة مَنْ يُوجَّه إليهم هذا الأسلوب ، وهذا المبدع هو الذي يُجري اختيارَه في المادة التي يقدّمها له النظامُ العامّ للغة ، وهذا لا يرجع إلى إحساسه بهذا النظام فقط ؛ بل يرجع – أيضاً – إلى الإحساس المفترض وجودُه عند المتلقّي . « إن دراسة الأساليب كما تكون لغويّة تكون – أيضاً – نفسية واجتماعية على حدٍّ سواء ، ولذا فنحن لا نتحدّث مع طفل مثلما نتحدّث مع شخص بالغ ، أو مع شخص مثّقف مثلَ حديثنا مع شخص جاهل .

« إن مراعاة الإحساس اللغويّ عند المُرسَل إليه ، ليست فقط العاملَ الوحيد؛

بل إن التّسلسل الاجتماعيّ يتدخّل ويجبرنا على تغيير طرقنا في التعبير ، فنحن لا نتكلم مع شخص ذي شأن بنفس الطريقة التي نتحدث بها مع شخص يكون معنا على قَدَم المساواة ، ولا نتحدث مع الغريب مثل حديثنا مع القريب ؛ فإن الظروف هي التي تجعلنا نُنقص أو نَزيد في أدائنا من خلال الفارق الاجتماعيّ الموجود بيننا وبين المرسَل إليه .

إن هذا التسلسل في طرق التعبير محكومٌ بإطار الاتّصال نفسه ؛ حيث لا نتكلم في غرفة الاستقبال كما نتكلم في الثُّكنات ، وإن خطبة تُلقى في اجتماع عامّ لا يمكن أن تأخذ خصائصَ خطبة أكاديمية .» [1]

فطبيعة المتلقّي حاضرة حضوراً بيّناً في العملية الإبداعية ، وهذا راجع – بلا شك – إلى أن المبدع يحاول بقدرِ ما أوتي من مقدرة بيانية أن ينقل المتلقّيَ إلى الحالة التي يعايشها هو ، أو بمعنى آخر يحاول أن ينقله إلى نفس التجربة التي دفعته إلى هذا الإبداع .

ويتّجه الدارسون إلى الأسلوب باعتباره قوةً ضاغطة يسلّطها المتكلم على المخاطب ؛ بحيث يسلبه حرية التّصرف إزاء هذه القوة ، فكأن الأسلوب أصبح بمثابة قائدٍ لفظيٍّ للمتلقّي .

هذه القوة الضاغطة تتمثل فيها عمليةُ الإقناع بوسائلها العقلية ، التي من خلالها يُسْلِم المتلقّي قياده للفكرة الموجَّهة إليه ، كما تتمثل فيها عملية الإمتاع التي تلوّن الكلام بكثير من المواصفات العاطفية الوجدانية ، بحيث تكون هناك مزاوَجة بين الجانب الإقناعيّ والجانب الإمتاعيّ ، كما تتمثّل فيها ثالثاً عمليةُ الإثارة ، التي بها يوقِف المبدع المشاعرَ التي كانت مختزنة عن المتلقّي – أو يجمّدها – تمهيداً لإحلال انفعالات جديدة ، مسبّبة عن الطاقة

---

(١) Cressot: Le Style et ses techniques, p. 9-10.

الفكرية والعاطفية الموجَّهة إليه ، ومن ثم يمضي الشخص المُثار في اتِّجاه ردود الفعل المُثارة .

والحديث عن الأسلوب وربطه بالمتلقّي ضاربٌ في القدم إلى ما قبل ظهور الأسلوبية المعاصرة ؛ بل إلى ما قبل ظهور النقد الحديث كله . فأفلاطون تحدَّث في بعض محاوراته عن الخطابة ملاحِظًا مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وهي الفكرة التي دارت في كتب البلاغة عندنا ، والتي يغلب على الظن أنهم نقلوها عنه . فكلام الخطيب ينبغي أن يكون ملائماً لسامعيه ، ومعنى ذلك أنه لا بد أن يَعرف أحوالهم النفسية ، حتى يجعل خطبته مؤثرة فيهم ، وكأنه يوجب على الخطيب المعرفة الدقيقة بعلم النفس ، فلا بد أن يعرف طبائع مَنْ يستمعون إليه ، حتى يُطابق بينهم وبين كلامه ، كما يُطابق بين كلامه وبين الموضوع الذي يتحدث فيه .[1]

« وإلى مثل هذا أشار « لونجينوس » على أساس أن قيمة العمل الأدبيّ يمكن أن تُقدَّر بمراعاة حالة المتلقّي ، ومن ثَمَّ يُثار هذا المتلقّي كلما كان تأليف العبارات مناسباً ، غير أنه يلحُّ على أن يكون السّموُّ أعظمَ المناقب الأدبية، بل أقدرها على إحداث هِزّة الانتشاء في النفوس . »[2]

إننا في ظل هذا الفهم لا يمكن أن نتصوَّر كونَ عملية الإبداع تقوم على أساس محايد ، تبتعد فيه عن المتلقّي الذي يحاول جهده الدخول في عملية الإبداع أيضاً ؛ ذلك أن تجربة الحياة ومعايشتَها تجعل بين هذا المتلقّي والنّص الأدبيّ جوانبَ اشتراك متعددة ، فبرغم ما نعرف من قيام نوع من الموضوعية في النّص وأسلوبه ، ومن قيام نوع من الذّاتية عند متلقّي هذا النص – برغم ذلك فإن هناك حواراً متبادَلاً بين الموضوعية والذاتية من خلال الوسيط اللغويّ

---

(١) شوقي ضيف : في النقد الأدبي . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٦ . ص ١٥ .

(٢) أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث ؛ أصوله واتجاهاته ، ص ٣٦ .

المشترَك بينهما ، ولذا فإن « إليوت » كان يردِّد مقولته الشهيرة : « إن القصيدة تقع في مكان ما بين الكاتب والقارئ .»[١]

إن المتلقي لا يكتفي بمجرد الفهم ؛ بل ينتقل إلى محاولة التعرف العقلية والوجدانية من خلال معايشة تجربة النص الأدبيّ بما فيه من أحاسيسَ وأفكارٍ ، ومواقفَ واتجاهاتٍ ، وفي هذا يكمن التَّفاعُل العظيم بين النَّص ومتلقّيه ؛ فيُثري تجربته الخاصة ويُخصبِها بانفتاحه على تجارب أدبيةٍ تقع تحت طائلة فهمه وإحساسه ، وبمفهوم علم النفس يمكن القول : إنها تصل بين « الأنا » و « الأنت » من خلال الوسيط اللغويّ ، ولذا فإن « ستاندال » يشير إلى أن جوهر الأسلوب كامن فيما يُضفيه على الفكرة بما يحقِّق كلَّ التأثير الذي صيغت من أجله ، ويتبنّى فلوبير نفس المنحى ؛ إذ يعرِّف الأسلوب بأنه سَهْم يُرافق الفكرة ويَحُزُّ متقبِّلَها .[٢]

إن عملية التَّلقّي في هذا التصور – ليست متعةً جمالية خالصة فحسب ، ولكنها عملية مشاركةٍ وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقّي ، تفتَح أمامنا آفاقًا رحبة في فهم أنفسنا بجانب فهمنا للنص المبدَع ؛ بل إننا من خلالها نعيش وكأننا نرى العالم من حولنا للمرة الأولى ، من خلال دخولنا إلى عملية الإبداع . « إننا حين نفهم عملاً فنيا عظيماً نستحضر ما سبق أن جرّبناه في حياتنا ، ويتوازن – من ثَمَّ – فهمُنا لأنفسنا . إن عملية الجدَل في فهم العمل الفنيّ تقوم على أساس من السؤال الذي يطرحه علينا العملُ نفسُه، السؤال الذي كان سببَ جوده ، هذا السؤال يفتح عالَم تجربتِنا الوجودية لتلقّي العمل ، وتنصهر التَّجربتان في ناتج جديد ، هو المعرفة التي يثيرها فينا العمل ، وهذه المعرفة ليست كامنة في العمل نفسِه ، أو في تجربتنا وحدها ، ولكنها مركّبٌ جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسِّدها العمل ، هذه

---

(١) المدخل في النقد الأدبي ، ص ١٥٦ . (٢) الأسلوبية والأسلوب ، ص ٧٨ .

المعرفة لم تكن ممكنة لولا تجسُّدُ تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل ، وهو الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة .» [١] إن الأسلوب الثريّ هو الذي يقدم أبعاداً متعددة تلوح من خلال العمل الإبداعيّ ؛ ولذا فإن الدكتور رجاء عيد يرى أن إدراك القصيدة الشعرية لا يحتمل بُعداً واحداً ، بل إن لها أبعاداً متجددة تتخلّق في السياق العام ، وكلما نَبُل الشعر ابتعد عن منطلق البعد الواحد ، وتحولت صوره إلى طاقات جديدة ، وقارئ القصيدة عليه أن يتبنّى فكرة الاحتمالات هذه بواسطة حدقته الفنية التي تتغوّر داخل الأبعاد لتستكشف أسرارها ، وتستكشف غاباتها المجهولة ؛ حيث يعتمد البناء اللغوي للقصيدة على شفافية حَدْسية لدى المتلقي أيضاً .

ومن ثم كانت الرمزية فنّ التعبير عن الأفكار والعواطف لا بوصفها ولا بشرحها من خلال مقارنات أو تشبيهات ، ولكن بالإيحاء إليها بواسطة إعادة خَلْقها في ذهن المتلقّي .[٢]

لقد تناول النقاد العرب القدامى « المتلقّيَ » من خلال بحوثهم حول « مقتضى الحال » و « المقام » ولكن تناولهم كان من جانب إدراكيّ واحد ، هو جانب الإقناع ، في حين اتجهت الأسلوبية الحديثة إلى دراسة المتلقّي من جانبين متمازجين ، هما : الإقناع والإمتاع ؛ فـ « جيرو » [٣] يعتبر أن الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل إلى إقناع القارئ وإمتاعه ، وشدّ انتباهه ، وإثارةخياله ، و « دي لوفر » يلح على أن الأسلوب هو سلطان العبارة إذ تستبد بنا .[٤]

---

(١) الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص ، ص ١٥٤ .

(٢) دراسة في لغة الشعر ، ص ٢٠ ، ٢٢ .

(٣) Pierre Guiraud عالم لغويّ فرنسيّ ، وهو أستاذ اللغويات بجامعة نيس ، ألف في معظم فنون اللغويات . ومن مؤلفاته : « الأسلوبية » و « علم الدلالات » و « علم العلامات » .

(٤) الأسلوبية والأسلوب ، ص ٧٩ .

وقد بالغ « بارت »[1] حتى ساوى بين المبدع والمتلقّي ، بل إنه وَحّد بينهما حتى قال بوجود « الكتابة القارئة » فالنص يتكلم كما يريد القارئ ، بل إن قيمة النص تتمثل فيما تتيحه للقارئ من محاولة كتابته مرة أخرى .

فالقارئ لم يعد مجرد مستقبل أو متلقٍّ ، وإنما تتمثل القيمة الحقيقية في العمل الإبداعيّ من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقّي في لحظة توحُّد وجوديّ .

ويؤكد « داماسو ألونسو » على أهمية المتلقّي ؛ حيث إن الأدب الحقيقيّ هو الذي يشكّل تمازجاً بين المبدع والقارئ « ويحدد داماسو ألونسو الأعمال الأدبية – متشرّباً مثالية كروتشه – بتلك المنتجات التي ولدت من البديهة جبارة أو رقيقة الحاشية ، لكنها دائما مكثّفة وقادرة على أن تبعث في القارئ بداءَةِ من أعطاها الوجود .»[2]

والقواعد الموصّلة للعمل الأدبيّ – عنده – ثلاث مراتب ، ويأتي في المرتبة الأولى منها « القارئ العاديّ » وفيها تتشكّل المعرفة بشكل عام من خلال القراءة المستنيرة . إن القصيدة تولّد حدساً كليا يحتاج بدوره لحدس المتلقّي لتتحوّل إلى عمل عاطفيّ حيّ . ولقاء المتلقّي – أو القارئ – يأتي عفويا وبسيطاً ، لا تتدخل فيه أية عوامل أجنبية . وهذه المرتبة تمثل المعرفة الجوهرية ، بل أساس ما بعدها من مراتب .[3]

ومن خلال الاهتمام بالمتلقّي نجد بعض الأسلوبيّين يحددون مفهوم الأسلوب من خلال أثره في هذا المتلقيّ ، فـ « ريفاتير » يعرِّف الأسلوب بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام ، وحمل القارئ على الانتباه إليها ، بحيث إذا

---

(١) Roland Barthes ناقد فرنسيٌّ ولد سنة ١٩١٥ ، واهتم بالنقد الأدبيّ فأرسى أسسه الحديثة من خلال دراسة النصّ في ذاته ، كما اهتم بدراسة العلاقات ، وألف فيها « فصول في علم العلاقات » .

(٢) الأسلوبية علم وتاريخ ، ص ١٣٨ . (٣) المرجع السابق ، ص ١٣٨ .

غفل عنها شوّه النص ، وإذا حلّلها وجد لها دَلالات متميزة وخاصة ، وعلى هذا فإن البحث الموضوعيّ يستدعي ألا ينطلق المحلّل الأسلوبيّ من النص مباشرة ، وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله .»[1]

إن أحكام المتلقّي هي بمثابة ردود فعل ظهرت مع التقائه النصّ ، وكان ما حواه هذا النص من منبّهات بمثابة وخزات تثير في هذا المتلقّي أحكاماً لا شك في أنها أحكام ذاتية ، ولكن عند رَبْطها بمسبّبها وهو النص تأخذ مسحة موضوعية ، وذلك من خلال قاعدة التأثير والتأثّر .

وإذا تبين لنا وجود نوع من الضّغط يتسلط على المتلقّي ، ويؤثر في إدراكه، ويحرك فكره وشعوره – فإن دور المحلل الأسلوبيّ يتمثل في قياس هذا الضغط ، وقوته ، و وسائله ، وما يمكن أن يحققه من فشل أو نجاح . وهذه الطاقة التّعبيرية الضاغطة تجد اهتماماً واسعاً من الأسلوبيّين لما لها من تأثير واضح وقويّ على المتلقّي .

إن ممّا يميز المتلقّي امتلاكه حاسّة التّوقّع والانتظار ، وكلما قدم له المبدع ما يخالف هذا التوقع وذاك الانتظار – فإنه يمتلك قِمة البيان الأسلوبيّ الذي لا يكون إلا مجموعة طاقات وإمكانات لغوية ، والمبدع الفنان هو الذي يمتلك ناصية هذه الطاقات بحيث لا يكتفي بأداء المعنى وحده وبأوضح السبل ؛ وإنما يجب أن يكون هذا الوضوح في أجمل ثوب ، بحيث يختار المبدع الشكلَ الملائم ليعبر عما يخالجه ؛ فالأسلوب هو عناصر تتضافر لتخلق الجمال « واللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج ، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحقّقها اللغة ، ويستغلّ أكبر قدر منها الكاتب الناجح ، أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمّه تأدية المعنى وحسب ، بل يبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها ، وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشِل الكاتب وانعدم معه

---

(١) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ٧٩ ، ٨٠ .

الأسلوب .»[١]

وعملية الضغط إنما تأتي من خلال هذا الوضوح والجمال ، وكلما تعدّدت المفاجآت في الأسلوب زادت القوة الضاغطة ، وتكاثرت ردود الفعل . ولنا - إذاً - أنْ نقدر كل خاصية أسلوبية بمقدار ما تحدثه من ردود فعل لدى المتلقّي ، وعلينا التنبُّه إلى أن تكرار نفس الخاصية يفقدها كثيراً من قوة تأثيرها ؛ لأن المتلقّي يكون قد وصل إلى حالة التشبُّع لهذه الخاصية .

إن التّكرار النمطيّ لأمثال هذه الخواصّ لا يحسن وقوعه إلا إذا اختلف بُعدُ ما بين الحيّزَيْن اللذيْن وقع فيهما التكرار ، كما أنه إذا كان التماثل متعلقاً بأشياءَ مشتركةٍ كان من المستحسن ألا يُعاد مرة وراء مرة ، درءاً للملالة التي يمكن أن تعطّل عملية التأثير .

إن الذي نحبّ أن نؤكده من خلال هذا العرض لأهمية المتلقّي في الدراسة الأسلوبية أنّ وجوده في عملية الإبداع قد أسقط هذا الربط المحكم بين النّص ومبدعه ، وهي محاولة ساهمت فيها مدارس نقدية مختلفة ، وخاصة التأثيريّين، أمثال : كارليل وأناتول فرانس . وقد عبّر رتشاردز عن ذلك بقوله : إن الشعر الصّادق هو وحده الذي يولّد في القارئ استجابة لا تقلّ في الحرارة والنُّبل والصَّفاء عن تجربة الشاعر نفسه ، أي سيدِ الكلام لأنه سيدُ التجربة .[٢]

أما جول لمتر فيقول : عندما أقلّب آخر صفحة من كتاب أقرؤه أشعر كأني ثَمِل بما قرأت ، وأجدني أحياناً متأثراً بانفعالات كثيرة شديدة محزنة ، فأجد قلبي مفعَماً بنوع من الشفقة المبهَمة ، وتارة أجدني مضطرباً من شدة السرور ، وكأنما يجري ذلك في لحمي ودمي .[٣]

---

(١) ريمون طحان : الألسنية العربية . ط ٢ بيروت ، ١٩٧٢ . ص ١١٦ ، ١١٧ .

(٢) أ. أ. رتشاردز : العلم والشعر ، ترجمة مصطفى بدوي ، مشروع الألف كتاب ، ص ٤٩ ، ٥١ .

(٣) أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب . القاهرة ، ١٩٢١ . ص ١٥١ .

والمنظِّرون في البلاغة والنقد العربيَّيْن كان لهم اهتمامٌ خاصٌ بالمخاطب في العملية الإبداعية ؛ بل إن اهتمامهم بهذا المخاطب يكاد يغطي على أي اهتمام بجانب المتكلِّم ، وربما كان الحاجز الدينيُّ أحدَ العوامل الرئيسية التي دفعت البلاغيّين والنقاد إلى هذا الاتجاه ؛ باعتبار أن البلاغة مراعاة مقتضى الحال ، والحال – عندهم – هي حال المخاطب لا المتكلِّم ؛ لأنه ليس من المتصوَّر عقلاً وديناً أن يتناول هؤلاء المنظِّرون القرآن باعتبار مصدَره ، ولذا اتَّجهت مباحثهم إلى ناحية المتلقّي ، ومحاولة ربط الأسلوب بظروفه الاجتماعية أو الثقافية أو الدينية .

ويمكن ملاحظة هذا الربط المحكم بين الأسلوب ومتلقيه في كثير من المباحث ، وخاصّةً في بناء القصيدة ، فنجدهم في دراسة مَطْلعها يوجهون أنظار الشعراء إلى أن يبذلوا غاية جهدهم للإجادة فيها ، إدراكاً منهم لقوة التأثير الذي يتركه هذا المطلع في النفس وما يُحدثه من جذب للسامع ، فيصرف همَّه إلى الإصغاء والاستيعاب ؛ بل ربما طالب بعض النقاد الشعراء بأن يلائموا بين مطالعهم وطبيعة مَنْ يواجهونهم بالحديث ، حتى ولو تناقض ذلك مع الظروف الخاصة بالشاعر أو دوافعه النَّفسية للكلام . « وإنما يُؤتى الشاعر في هذه الأشياء إما من غفلة في الطبع وغلَط ، أو من استغراقٍ في الصنعة وشَغْل هاجسٍ بالعمل يذهب مع حُسْن القول أين ذهب ، والفَطِنُ الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها ، وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد مَحابَّهم ، ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته ، ويتفقَّد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره . »[1]

من هذا المنطلق رفض القدماء كثيراً من المطالع الشعرية ؛ لأنها لم تتوافق مع طبيعة المتلقّي . ومن ذلك قول ذي الرُّمَّة منشداً عبدَ الملك :

ما بالُ عَيْنِكَ مِنها الماءُ ينسكبُ كأنّه مِنْ كُلَى مَفريّةٍ سَرِبُ

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ١٤٩ .

لأن مقابلة الممدوح بهذا الخطاب لا خفاء بقبحه وكراهيته .[١]

وقول الأخطل لعبد الملك أيضا :

خَفَّ القَطينُ فَراحوا منكَ أو بَكروا

فقال له عبد الملك : بل مِنْك ، وتَطيّر من قوله ، فغيّرها الأخطل وقال :

خفَّ القطينُ فراحوا اليومَ أو بكروا .

وابن رشيق في دراسته للنّسيب في مطلع القصيدة الشعرية يحاول تعليله بما يربطه بمتلقّي الشعر لا بقائله « وللشُّعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطفِ القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطِّباع من حبِّ الغزل والميل إلى اللهو والنساء .»[٢]

وبالمثل أيضا درسوا خاتمة القصيدة الشعرية من خلال توافُقها مع المتلقّي ، فيرى العلويُّ أن من الواجب تضمُّنَ هذا الختام معنًى تاما ، يؤذِن السامع بأنه الغاية والمقصد والنهاية ، ومن أحسن ما قيل في ذلك – عنده – قول أبي الطيب :

وقد شَرَّفَ اللهُ أرضاً أنت ساكِنُها وَشرَّفَ الناسَ إذْ سَوّاكَ إنْسانا

« فهذه الخاتمة إذا قَرَعتْ سمع السامع عرَفَ بها ألا مطمَع وراءها ، ولا غاية بعدها ، وهي الغاية المقصودة ، والبُغْية المطلوبة ، وبها يُعلم انتهاءُ الكلام وقطعه .»[٣]

وعبد القاهر الجرجاني في تحليله للعلاقات النحوية يميل إلى ربطها بالمتلقّي ، بل يجعل مهمة الناظم هادفة إلى توصيل المعنى إلى السامع باعتبار

---

(١) المثل السائر : ج ٢ ، ص ٩٨ .

(٢) العمدة : ج ١ ، ص ١٥٠ .

(٣) الطراز : ج ٣ ، ص ١٨٥ .

تواجُده في عملية النَّظم تواجداً بيِّناً ، فيقول : « وليت شعري هل يُتَصَوَّر وقوع قصدٍ منك إلى معنى كلمة من دون أن تريد تعليقَها بمعنى كلمةٍ أخرى ، ومعنى القصد إلى معاني الكَلِم أن تُعلِم السّامعَ بها شيئاً لا يعلمه ، ومعلوم أنك أيها المتكلّم لست تقصد أن تُعلم السامع معاني الكلم المفردة التي تكلّمه بها ، فلا تقول : خرج زيد : لتعلمه معنى (خرج) في اللغة ، ومعنى (زيد) كيف ومحالٌ أن تكلمه بألفاظ لا يعرف هو معانيها كما تعرف ؟» [١]

ويمكن تأكيد هذا المفهوم لدى عبد القاهر إذا ما رأيناه يربط الصياغة بالمتلقّي ، ويجعل تغيُّر هذه الصياغة مرهوناً بالحالة الإدراكية له ، ويستشهد على ذلك بما رواه ابن الأنباري حيث قال : « ركب الكنديُّ المتفلسف إلى أبي العباس [٢] وقال له : إني لأجد في كلام العرب حشواً ، فقال أبو العباس : في أي موضع وجدت ذلك ؟ فقال : أجد العرب يقولون : عبد الله قائم ، ثم يقولون : إن عبد الله قائم ، ثم يقولون : إن عبد الله لقائم . فالألفاظ متكررة والمعنى واحد .

« فقال أبو العباس : بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ ، فقولهم : عبد الله قائم : إخبار عن قيامه ، وقولهم : إن عبد الله قائم : جواب عن سؤالِ سائل ، وقولهم : إن عبد الله لقائم : جواب عن إنكار منكرٍ قيامَه ، فقد تكررت الألفاظ لتكرر المعاني .» [٣]

وفي مرحلة تقنين البلاغة العربية نجد السَّكاكيَّ يحدد المعاني تحديداً قائماً على اعتبار المتلقّي العنصرَ الأساسيَّ في العملية الإبداعية ، وكان تتبُّع خواصِّ الكِلم – عنده – بهدف تطبيقه على ما يقتضيه الحال ، وقد ضبط معاقد المعاني بِربْط مقتضى الحال بالمتلقّي ؛ لأنه : إما خالي الذهن ، وإما متردِّد في الحكم ، وإما منكِر له . وقد يخرج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر فيجعل

---

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٣٧٥ . (٢) يقصد المبرد . (٣) دلائل الإعجاز ، ص ٣٠٣ .

غيرَ السائل – وهو خالي الذهن – كالسائل ، وقد يجعل غير المنكر كالمنكر ، وقد يجعل المنكر كغير المنكر .[١]

ومقامات الكلام – عنده – ترتبط هي الأخرى بطبيعة المتلقّي ، « فمَقام الكلام ابتداءً يغاير مَقام الكلام بناءً على الاستخبار أو الإنكار ، ومقام البناء على السؤال يغاير بناء المقام على الإنكار ، وكلٌّ ذلك معلوم لكل لبيب ، وكذا مقام الكلام مع الذكيّ يغاير مقام الكلام مع الغبيّ ، ولكلٍّ من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر .»[٢]

فذهنُ المتلقّي وطبيعته واردة في جُلِّ مجالات الدراسة البلاغية من خلال هذا الإطار الإدراكي الذي تحرّكتْ فيه ، وكان السكّاكيُّ هو حاكمه في شكله العَقلاني المنضبط .

يتضح مما عرضناه أنه لا يوجد إبداع أدبي بلا مُتَلقٍّ ؛ لأنه لا كلام بلا سامع . وعمليةُ التّلقّي هي التي تُشعل وقود الإبداع . و وجود صاحبها شيء مفترَض منذ البداية إيذانا بمولد العمل الجديد ، ولا تكاد دراسة نقدية أو بلاغية تُغفل هذا الوجود ؛ بل تعتمد عليه كثيراً في تحديد الأسلوب أو الصياغة .

الرّسالة

تمثّلتْ أمامنا في الصفحات السابقة صورةٌ لصلة الأسلوب بمبدعه من حيث أصبح مرآة تنعكس عليها ملامحُ شخصيته ؛ بل وصل الأمر – كما رأينا – إلى جعل هذا الأسلوب بَصْمة للمبدع لا تتشابه ولا تتكرّر .

كما تمثلتْ في جانب آخر صورةٌ لربط الأسلوب بالمتلقّي ، واعتمادِه بشكل أساسيٍّ في عملية تعريف الأسلوب وتحديد منحاه .

وهنا تأتي المحاولة الثالثة لدراسة الأسلوب من حيثُ ارتباطه بالرسالة اللغوية

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧٠ . (٢) المرجع السابق ، ص ٧٣ .

في جانبها الإبداعيِّ ، وليس معنى هذا إغفال أمر المبدع والمتلقّي في الإبداع الأدبيّ ؛ ولكن معناه ألا نعلّق إدراكنا لطبيعة الرسالة وفنية أسلوبها على المبدع أو المتلقّي فقط ، فإذا كانت الرسالة وليدةً لمبدعها وخالقها فإن الأسلوب هو وليدُ هذه الرسالة الذي له الأحقيّة في أن يأخذ اهتماماً خاصا ، بل ودراسةً مستقلة .

وإذا كانت الرسالة لها ارتباطها الذي لا يُنكر بالمبدع ثم المتلقّي – فإن ذلك يتمثّل في لحظة الإبداع ، التي بانتهائها يخرج النص إلى الوجود معتمداً على ساقَيْه وحدهما ، ومن هنا يمكن لنا – افتراضيا – القيام بعملية عَزْل للنص عن ارتباطاته ؛ لنتجه إليه بالدراسة من ناحية صياغته اللغوية بما لها من خصائصَ تميِّزها .[1]

حقيقةً إن النص الأدبيَّ وليدُ تجربة ذاتيّة للمبدع ، ولكن التعبير عن هذه التجربة يُعطيها لوناً من الموضوعيّة يتيح للباحث أن يتوجَّه إلى هذا التعبير ؛ باعتباره إفرازاً ذاتيا اصطبغ بتجربة الحياة المعاشة ، التي تتجاوز إطار الذاتيّة من خلال وسيلة موضوعيّة هي اللغة . ولعل اكتساب التجربة المعاشة طابعَ العموم والشمول ؛ باعتبار أن البشرية كلها تلتقي في تجربة الحياة – ممَّا يؤكد طابع الموضوعيّة الذي يكتسبه التعبير الأدبيُّ ؛ لأننا جميعاً في غالب الأحيان نحاول التعرف على ذواتنا في العمل الأدبيِّ الذي نعايشه ، ممّا يُعطيه طابع العموم الموضوعيَّ الذي يُكسبه استقلالية عن المبدع في لحظة التّلقّي ؛ بل إنه يعطيه استقلالاً خاصا حتى يمكننا القول : إن هذا النص لم يَعد ممثِّلاً للعالم بقدر ما يتمثّل العالم فيه .

ومن هذا المنطلق يمكننا القول بأن الأسلوب يتجسّد من خلال المعطيات اللغوية للنص الأدبيِّ ؛ باعتبار هذه اللغة نظاماً من العلاقات المغلق على نفسه ،

---

(١) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ٨٤ ، ٨٥ .

تؤسّس عالمًا قائماً بذاته بحيثُ تتّصل فيه كل وحدة أو تركيبة بما يجاورها ويوافقها أو يخالفها ، مكتفيةً بنفسها اعتماداً على هذه العلاقات التّركيبيّة .

وقد كان للشّكلية الروسيّة دورُها المؤثر في الاتجاه إلى دراسة النص الأدبي في ذاته ؛ من حيثُ كان على الناقد أو الدارس أن يركز على الآثار الملموسة في العمل الأدبيّ ، صارفًا النظرَ عن الظروف الخارجية التي أحاطتْ بعملية الإبداع ؛ بل إن زعماء الشكلية الروسية قصدوا قصداً إلى تحديد مجال الدراسة الأدبية حيثُ رفضوا بشكل قاطع الاستعانة بنتائج دراساتِ العلوم الأخرى النّفسية والتّاريخية والاجتماعية ؛ بل اعتبروا مثلَ هذه العلوم عاملاً معوّقًا أمام إدراك حقيقة النص الأدبيّ . وقد ظهر هذا المنهج واضحاً وقاطعاً على لسان جاكبسون فيما يلي : « إن هدف علم الأدب ليس هو الأدبَ في عمومه ، وإنما أدبيّته ، أي تلك العناصر المحدّدة التي تجعل منه عملاً أدبيا ، ولهذا فعلى الناقد الأدبيّ ألا يُعنى إلا ببحث الملامح المميّزة للأدب ، وعرض أهم مشاكل النّظرية الأدبيّة في ذاتها ، ورفض النظريات النفسية التي تضع الفروق المميّزة في الشاعر لا في الشعر ، أو تحيلُ قضية الخَلْق الأدبيّ إلى الموهبة . وبهذا رفضت الشكلية بصفة قاطعة تفسيراتِ الخيال والحدْس والعبقرية والتّطهير وغيرها من العوامل النفسية التي تمسّ المؤلّف أو المتلقّي .»[1]

ومن هنا اتجه الشّكليّون في وصف النُّظم الأدبية من خلال تحليل عناصرها الرئيسية ؛ لتأخذ طابع الوصف العلميّ للنص الأدبيّ .

ومعنى هذا أن وجود العناصر الواعية للمبدع وتجلّيها – فيه خطورة على إداك النص الأدبيّ ، ولذا حاول « جولدمان » وضعَ حدٍّ فاصل بين المقاصد الواعية للمبدِع ، بمعنى تواجُدِ أفكاره الفلسفية أو السياسية أو الأدبية – والطريقة التي يشعر بها ، أو التي يَرى من خلالها عالَمه الذي أبدعه ؛ لأن في

---

(١) صلاح فضل : نظرية البنائية ، ص ٦٠ .

انتصار الوعي والإدراك المقصود إهداراً للنص الذي تتركز جمالياته في تعبيريته . وهذا لا يترتَّب عليه حتميا القضاءُ على الطبيعة الفردية أو الذاتية في العملية الإبداعية ؛ وإنما يعني – من وجهة نظره – أن دورها لا يزيد على دور أي عامل آخر ، وأن علاقتها بالنص إنما هي علاقةٌ جدلية لا تقتضي بالضرورة أن يقتصر عليها .

وربما كان « بالي » صاحبَ يدٍ في هذا الاتجاه عندما أحس بأن هناك احتمالاً للخَلْط بين الأسلوب والأسلوبية ، فحصرَ مدلول الأسلوب في تفجير الطاقات التعبيرية الكائنة في صميم اللغة ، بخروجها من عالمها الافتراضيّ إلى حيِّز الموجود اللغويّ ، فالأسلوب عنده هو الاستعمالُ ذاتُه ، فكأن اللغة مجموعةٌ من الطاقات والإمكانات المعزولة ، ويجيء الأسلوب ليستخدم هذه الطاقاتِ في تفاعُل وتمازُج يكوِّن لنا في النهاية العمل الأدبيّ . "[١]

فمهمة الأسلوبية هي إقامة نظامٍ لمجموعة الطاقات والإمكانات الموجودة في اللغة اعتباريا .

وعلى هذا لا يمكن تصوُّر تمازُج كامل ، وتطابُق تامّ بين الأدب ومُبدِعه ؛ إذ إن العمل الأدبيّ يتجاوز ما عداه ، ويُعطي لنفسه وجوداً مستقلا بحيث تتراجع أمام هذا الاستقلال كلُّ الخلفيّات النفسية والاجتماعية والتاريخية ، سواء أ كان ذلك يختصّ بالمبدع أم بالمتلقّي .

ولا شك في أن هذا كله كان وليدَ نظرية « سوسير » اللغوية ، حيث سار معظم الأسلوبيين بعد « بالي » – سواء مَنْ تأثر به مباشرة ، أو مَنْ تأثر بالنتائج التي ظهرت من خلال هذه النظرية وتطبيقها – مؤكّدين أن دراسة النص أصبحت تتركز داخل حدوده الخاصة به ، من حيث وجود شبكة متكاملة من الدّوالّ والمدلولات ، و وجود مجموعة العلاقات المتشابكة في النص ، ممّا يكوِّن

---

(١) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ٨٥ .

في النهاية صورة بِنائية لهذا النص ، هي بعينها أسلوبه .[١]

وإذا أمعنّا النظر في هذه المفاهيم أمكننا أن نتبيّن قيامها على عملية عَزْل النص عن مكوّناته الخارجية ، والتركيز على الطاقة الأسلوبيّة فيه ، وما فيها من تركيبات خضع تماماً لعملية التأليف بما لها من نُظم وقوانين لغوية .

« وقد صاغ « والاك »[٢] و « وارن »[٣] ١٩٤٨ نظريتهما في تعدُّد أصناف الأساليب استناداً إلى خصوصيّاتٍ نوعيّة ، يتخذان منها سُلّماً تعريفيا ، فيذهبان إلى أن الأسلوب يمكن أن يُحدَّد من ركن زاوية علاقة الألفاظ بالأشياء ، ثم يُردفان : إنه يحدَّد أيضا من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض ، وكذلك من خلال مجموعة الألفاظ بجملة الجهاز اللغويّ الذى تتنزّل فيه . ثم خَلّص كلٌّ من « هيل A. Hill » و « هيالمسالف » هذا المقياس التّعريفيّ من صيغته المقارنة ومنهجه التاريخيّ : فحدَّد الأول الأسلوب بأنه الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية ، لا في مستوى الجملة ؛ وإنما في مستوى إطارٍ أوسعَ منها كالنص أو الكلام .»[٤]

أما الثاني فقد أعطى مدلول الأسلوب مفهوماً أوسع حتى جعله شاملاً للبناء الكليّ للنص ، وذلك من خلال إنشاء نموذج منطقيٍّ في اللغة يعتمد على جهاز كامل من التّعريفات ، انطلاقاً من مقولة « سوسير » في « العلامة اللفظية » ، فاللغة عند « هيالمسالف » بِنْيَةٌ ذاتُ نسيج متفرِّد ، بمعنى أنها مكتفِيَة بنفسها ، وبالتالي فإن لها احتياجاتِها الخاصة في التّحليل ، باعتبارها

---

(١) Arcaini, Enrico: Principes de linguistique appliquée, p. 151.

(٢) René Wellek ولد في النمسا ١٩٠٣ ، ثم استقر في الولايات المتحدة ، وأصبح أستاذ الأدب المقارن في جامعة « بال » . ومن مؤلفاته « النظرية الأدبية » و « مصادر تاريخ الأدب الإنجليزي » و « مفاهيم النقد الأدبي » و « مفهوم التطور في تاريخ الادب » .

(٣) Austin Warren ولد بأمريكا ١٨٩٩ ، درس الأدب الإنجليزي في جامعات بوسطون ، وألف مع والاك « النظرية الأدبية »

(٤) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ٨٧ .

صورة أو شكلاً ، والوصفُ العلميُّ لا بد أن ينصبّ على هذا الشكل ؛ لأن عالم الدّلالات مشترَك بين جميع اللغات ، وإنما ينصبُّ الاختلاف بينهما على الشكل وحده الذي يُنظِّم كل لغة على حدة . وقد ترتّب على ذلك التّوقفُ عن دراسة « الوحدات » الجوهرية المادية ، والاتّجاهُ إلى دراسة العلاقات القائمة بين تلك الوحدات ، وبمعنى آخر يمكننا القول : إن كل عنصر من عناصر أيِّ نص لا يزيد عن كونه نقطة تقاطع لمجموعة من العلاقات . ولا يكتفي « هيالمسالف » بما قاله « سوسير » من أن التنظيم اللغويَّ تنظيمٌ شكليٌّ باطنيٌّ يعبّر عن تماسك العلاقات داخلَ الكلِّ اللغويِّ الموحَّد ، بل يذهب إلى أبعدَ من ذلك قائلاً بإمكان استخراج هذا التنظيم اللغويِّ من المادة التي ينظِّمها ، وبالتالي يمكننا فَصْلُ البِنية عمّا عداها ؛ فاللغة بهذا أصبحتْ مجرد منظومة توافقية لها خواصُّها الشكلية ، وكلُّ عنصر لغويٍّ فهو – بالضَّرورة – ذو طابَع شكليٍّ مَحْض ، فاللغة لها نظامها الشكليُّ الخاص ، وما ذلك إلا لأنها تُسقِط على الأشياء هذا النظام الخاصَّ .»[1]

وهذا الموقف لهيالمسالف يُسقط تماماً النظرية الذهنية – عند سابير – التي كانت تفترض وجود إرادة واعية هي الأصل في العملية الإبداعية ، كما أنها – أيضاً – تتعارض مع النظرية السلوكية التي ربطت الإبداع بالسلوك ، مُدْخِلَةً في اعتبارها المبدِعَ والمتلقّي ، فليس لكليهما أي ارتباط بِبِنية العمل اللغويِّ الإبداعيِّ ؛ فهذا العملُ كيان مستقل يقوم على مجموعة من العلاقات التي يتوقّف بعضها على بعض ، وتحليلُ هذا الكيان هو الذي يتيح اكتشاف أجزائه ، واستخلاصَ نسقه من خلال العلاقات القائمة بين عناصره ؛ لِتَتبُّع ما يحدُث فيها من تفاعل أو تمزُّق حسب القانون الداخليِّ المنظِّم لعالم النص الأدبيِّ الذي تنطلق منه لتعود إليه .

---

(١) زكريا إبراهيم : مشكلة البِنْية ، ص ٦٨ ، ٦٩ .

إن الأسلوب يمكن من خلال هذا المنطلق أن نعتبره طبيعة بيانيَّة للكتابة ، ذاتَ حدود شكليَّة ، وليست البيانية هنا بالمعنى الموروث عن البلاغة القيمة ، ولكن بمعنى أن لغة الكتابة تختار لنفسها أشكالاً تتعدَّد بتعدُّد الأنواع ، ولن نتساق في هذا المجال وراء النصائح أو التوصيات التي يجب أن تُصاغ فيها هذه الأشكال ، ولكن نترك لكل نوع أن يَخلق خواصَّه وقوانينه الخاصة به .

فالأسلوب يرتبط بوسائل تعبيريَّةٍ معيَّنة نتجتْ من استعمال معجم الكلام الذي خلقتْ له اللغة نظاماً مرتباً ، ويأتي الاستعمال لِيُحدِث خللاً في هذا النظام : بَدْءاً من اللغة المشتركة وصولاً للوظيفة المزدوجة لفن اللغة وفن الأدب، وربما كان « جاكبسون » صاحبَ فضل في هذا المجال عندما جعل النصَّ الأدبيَّ رسالة تغلَّبتْ فيها الوظيفة الشعرية ؛ فالنَّص تركَّبَ في ذاته ولذاته .

فالقصيدة – مثلا – تصبح خَلْقًا له كينونته الخاصَّة عندما تخرج من بين يَدَي صاحبها لتصبح ملك أيدينا ، وتفسيرُها أو فهمها لا يخضع لمبدعها ، ولعل ذلك مما سبَّب الحيرة لأفلاطون في القديم حينما قال : إنه جمع بعض الشعراء وسألهم أن يفسروا له ماذا يريدون أن يقولوه في قصائدهم فعجزوا .[1]

ولذا فإن القصيدة الشعرية – عند الدكتور عز الدين إسماعيل – لا تعدو أن تكون مجموعة من الألفاظ مرتبطةً ومنسَّقة على نحو معين ، ولكنها حين تكوَّنت على هذا النحو تكون قد اكتسبتْ شخصية خاصة ، لها حيويَّتها ولها فعاليَّتها ، وهذا الارتباط الخاص للألفاظ هو الذي ينشئ العلاقات الجديدة ، التي تتمثَّل لنا في صُوَر التعبير المختلفة .[2]

إننا بهذا الفهم نستطيع القول بأن إدراكنا لعالم النص لغويا من خلال نسق ألفاظه هو الذي يحدِّد طبيعة فهمنا لأسلوبه . وبهذا تكون مهمة الأسلوبيِّ هي

(١) رجاء عيد : دراسة في لغة الشعر ، ص ١٢ .

(٢) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص ١٣٨ .

تجزئة العناصر المكوِّنة للرسالة الإبداعية لِتتبُّع ما حدث بينها من تفاعل حتى اكتسبتْ هذه الشخصية الخاصة الحيويّة الفعّالة ، بحيث ينطلق أصلاً من تكوينات الرسالة المتمثلة في صور التعبير ليعود إليها مرة أخرى .

وهذا التفكير الموضوعيّ في فهم العمل الإبداعيّ يستدعي بالضرورة استبعاد أيّ عنصر خارجيّ ، وخاصّة شخصية مبدِعه ، ومن هذا المنظور يجب استبعادُ فكرة التعبير في هذا العمل عن شيء يقع خارجه ، حيث يُنظر إلى العمل الإبداعيّ بوصفه كياناً له اكتفاؤه الذاتيّ « وبهذا تكون مهمة الناقد هي الكشف عن مكوِّنات هذا العمل ، وطريقة عملها في هذا الكيان الموحَّد . وإذا كان العمل الأدبيّ – أولاً وأخيراً – بناءً لغويا فإن مهمة الناقد عندئذ تتحدَّد بتحليل هذا البناء و وصفه ؛ من أجل الكشف عن العلاقات التي تجمع بين عناصر البناء المختلفة . وما دام العمل الأدبيّ كياناً قائماً بذاته فإن قيمته – إن كانت له قيمة – إنما تكمُن فيه . والكشفُ عن العلاقات التي تجمع بين عناصر هذا العمل هو كشف في الوقت نفسِه عن القيم الجمالية التي ينطوي – أو لا ينطوي – عليها . »[1]

وإذا كانت الدراسات اللغوية عاملاً أساسيا في فهم النص من خلال لغته وإدراك حقيقته عَبْر صياغته – فإنها في الوقت نفسه قدّمت له تياراً آخر ، زاد في تأكيد هذا الاتّجاه . نعني به « علم العلاقات » أو « السيميولوجيا » الذي يستمدّ حقائقه من الدراسات اللغوية ، ساعياً إلى وضع الطاقات والعلاقات الكائنة في الظاهرة اللغويّة في شكل عقليّ ، وقد حاول رُوّاد هذا العلم دراسة مشكلة الدّلالة في ثوب علمانيّ بعيدٍ عن الميتافيزيقا ، وحَصْرها في مجال الملفوظ اللغويّ من خلال إبراز فضل اللغة على الدّلالة ؛ فإذا كانت الأشياء والصورُ ومظاهرُ السلوك ذاتَ دلالة محتّمة – فإنها لا يمكن أن تكون مستقلة ؛

---

(١) عز الدين إسماعيل : مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والموضوعية . فصول ، ٢ يناير ١٩٨١ .

إذ إن أيَّ نظام سيميولوجيّ لا بد وأن يكون له علاقة باللغة ، فالعناصر المرئيَّة - مثلا - تقتضي رسالة لغوية ، كما يحدث في السينما والإعلانات والصُّور الكاريكاتورية وغيرها ،كما أن مجموعات الأشياء في الملبس والمآكل - مثلاً - لا تصبح نُظُماً إن لم تمرّ من خلال اللغة التي تعزل دَلالتها وتُسمّيها . وبالرغم من أن الحضارة المعاصرة قد غرقتْ في بحر الصور المرئية لم تتخلَّ في أي لحظة عن الكتابة ؛ إذ يظل من الصعب تصوُّر أيِّ نظام مكوَّن من الصور أو الأشياء يتمتَّع بِدَلالة خارج نطاق اللغة ، وعالمُ الدَّلالات ليس سوى عالَم اللغة .[1]

ويجب أن ندرك أن الباحث السيميولوجيَّ محاطٌ باللغة من كل جانب ، وإن أقام دراسته - أحياناً - على موادَّ غير لغوية ؛ فاللغة بالنسبة له أمر ضروريّ لايمكن الاستغناء عنه كوسيلة للدلالة ؛ فهي تمثل جزءاً من علم اللغة على اعتبار أن موضوعها لا يخرج عن كونه الوحدات الدّالة الكبرى .

إن فهم أي عبارة مرهونٌ بإدراك أبعادها الدَّلالية ، كما هو مرهون بإدراك موقفها الإيصاليّ وموقعها فيه . وكلُّ كلام في مستواه العاديّ يمكن تحديده بعناصر الاتصال التي تناولناها بالدراسة ، أما الكلام في مستواه الإبداعي فإنه يَنِدُّ عن هذه الحدود ، بل لن تستقيم لقارئ النص الإبداعيّ قراءته لو أنه ركّز جهده كله في إدراك جوانبه الإيصاليّة ؛ ذلك أن النص تتمثَّل فيه عبارات وتركيبات تعتمد بالدرجة الأولى على النواحي التَّخْييليّة ، بحيث ينحصر إدراكه في هذا المجال الملفوظ الذي تتوارى فيه طبيعة المبدع والمتلقّي .

وموقفنا عند قراءة النص يتعين بالاعتماد على اللغة في جانبها الإبداعيّ ، الذي قوامه عباراتٌ لا يُقصد منها سوى القول ذاته من خلال العلامات اللغويّة، وبهذا تكون هذه اللغة غايةً في ذاتها ، متجسِّدة في جُمَل وكلمات .

---

(١) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ٤٤٦ ، ٤٤٧ .

فعلاقة المبدع بإبداعه مغايرةٌ لعلاقة المتكلِّم بالكلام ؛ ذلك أن الأول لا يقصد إلى المتعارف من الأداء ، كما لا يَعتمد على المتعارف من قوانين الاتِّصال .

« إن قائل اللغة العادية – وهو على وعي بقواها المشتقة من دَلالاتها الكامنة في العلاقات – لا يفتأ يُنزل هذه القُوى على حكم المعايير والأغراض العملية التي يستوجبها الموقفُ المتعيِّن ، أما الشاعر فليس في عمله استعمال اللغة ؛ إذ الشعر ليس بسبيل الأمور العمليّة ؛ وإنما هو نظريّةٌ ورُؤيةٌ قوامه من اللغة لذاتها ... ولا شك في أن هذا التصور يصلح أساساً لما تقرّر في نظرية الأدب من أن العمل الأدبيّ تشكيل لغويٌّ من الجمل والعبارات ، ثم ما يقتضيه المنهج التجريبيُّ في شأن الظاهرة الأدبية من أن المؤلف ليس جزءاً من العمل الأدبيّ ، ولا العملُ الأدبيُّ جزءاً منه ، بل العلاقة بينهما تقوم على التّعالي المتبادل ، وذلك يرجع إلى ما أسلفناه في شأن الموقف الإيصاليّ الناشئ من الجمل التّخْييليّة ؛ إذ لا ينتمي المؤلف إليها على معنى أنه جزء منها ، فالذي بينه وبين العمل الأدبيّ مثلُ المسافة التي تفصل الحقيقيّ عن التّخْييليّ .»[1]

لقد عرضنا لعملية الاتِّصال بجهازها الثُّلاثي ، ورأينا كيف تناولت الدراسات الأسلوبية هذا الجهاز ، تارة تصِل العملَ بصاحبه ، وأخرى بمتلقّيه ، وثالثه ترى الأسلوب في ذاته .

والذي نراه أن هذه الرُّؤى لا تتناقض ولا تتقابل ، بل هي أشبه ما تكون باختلاف الرؤية تبعاً لاختلاف زاوية النظر ، ولكنها في النهاية تنصبُّ على العمل الأدبيّ دون أن يفقد هذا العملَ شيئاً من خواصه أو حقيقته تبعاً لاختلاف زاوية الرؤية . إن أيا منّا لو نظر إلى رائعة « دافنشي » – الموناليزا– لوجدها تنظر إليه مهما اختلفت زاوية الرؤية . والعمل الإبداعيّ ليس

---

(١) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، ص ٦٠ ، ٦١ .

سوى حوارٍ يستطيع من خلاله الأفراد أن يتخاطبوا ويتسامعوا ، وكما يقول « هلدرن » : إن إمكان الكلمة يقتضي بالضرورة القدرة على الكلام ، والقدرة على السمع ، وكلاهما يَرقى إلى أصالة الكلمة ذاتها .[1]

إن العملية الإبداعية - وإن تحقق وجودها من خلال مبدعها - فإن فاعليّتها لا تتم إلا بوجود المتلقّي ، بحيث يمكن اعتباره شريكًا حقيقيا في عملية إعادة الخَلْق الإبداعيّ ، بل إن من المحقّق أن ارتباط العمل الإبداعي بمبدعه يقتصر عمليا على لحظة الإبداع ذاتها ، حتى إذا ما تمّت عملية الولادة للكائن الجديد أخذ شيئًا من الاستقلال ، وأصبح له وجود في ذاته ، في حين أنه من المحقّق - أيضًا - أن ارتباط العمل الإبداعي بمتلقّيه يصبح عمليةً مستمرة متجدّدة بتوالي المتلقّين واحدًا بعد الآخر ، وجيلاً بعد جيل . إن المبدع عندما يعاود عمله لا يلتقي فيه إلا ذاته متجسّدة في صياغة وتراكيب ، وهو كلّما كرر هذه المعاودة ازداد إغراقًا في هذه الذاتية التي لا يستطيع منها فرارًا ، وربما لو طال العهد بين المبدِع والعمل المبدَع - بحيث أصبح غريبًا عنه نسبيا - اكتسب مَسْحة من الموضوعية ، باعتبار أن هذا المبدع قد مرّ بأطوار من النمو الفكريّ والشعوريّ أتاحت له تغيير كثير من آرائه ، والتّعديلَ فيها حتى إنه لو أراد صياغة عمله مرة أخرى لجاء شيئًا مختلِفًا إلى حدٍّ بعيد عن عمله الأول ، وربما كان ذلك هو الذي انتاب « روسو » حين استعاد قراءة « العَقْد الاجتماعي » في أخريات أيامه .

إن الأسلوب إذا ارتبط بمبدعه إيجادًا وخَلْقًا لا يَسْلبه كونه موجَّهًا إلى متلقّين ، وإلا لأصبح عملية ميلاد مبتورة ، وعليه نقول : إن الأسلوب وجد لِيُقرأ ، فالعمليّتان متلازمتان ، وإن اختلف تزامنهما أحيانًا .

« يقول رتشاردز : لقد قال ذلك الشاعر الحذر هوراس : إن الشعراء يودّون

---

(١) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، ص ١٥٧ .

أن يُعلّموا وأن يولّدوا اللذة ، وأن يجمعوا الشّيئَيْن معاً ، كما أن « بوالو » أوصى الشعراء بأن يجمعوا بين المتعة واللذة . وقال « ريان » : إنه لكي يكون الشعر نافعاً يجب أن يكون ممتعاً أوّلاً ؛ فالمتعة هي الوسيلة التي يستخدمها الشعر لتحقيق غايته وهي المنفعة . أما « درايدن » فيُظهر ما عُهد فيه من تواضُع وتفكير ثابت ، حين يقول : إنه يكون راضياً حينما يُولِّد شعره متعةً لدى القارئ ؛ إذ إن المتعة هي الغاية الرئيسية للشعر ، وإن لم تكن غايته الوحيدة ، أما التعليم فيمثّل المرتبة الثانية فيه ، فالشعر يُعلّم إبان توليد المتعة .»[1]

فالوجود الإبداعيُّ مرتبط بجهازه الثلاثيِّ ارتباطاً لا فكاك منه ، برغم محاولات تفكيك عناصر الجهاز – كما رأينا في الصفحات السابقة .

إن القارئ – وهو يُعيد عملية التركيب في ذهنه للعمل الأدبيِّ – يفترض حتما تواجُد المؤلّف وإنتاجه معاً ، هذا الإنتاج الذي يتميز بخواصٍّ تميزه في ذاته ، كما يتميَّز بمعطيات لا بدَّ وأن يكون المتلقّي في انتظارها ، حتى ليمكننا القول بأن للعمل الأدبيِّ مبدِعَيْن : أحدهما الذي ينشئه ابتداء ، والآخر هو الذي يعاود هذا الإنشاء كلما عاود القراءة المتأنّية ، أو كلما عاود القراءة الناقدة الواعية التي تهدف إلى استيعاب النص وتقييمه في جملته ، من خلال صياغته اللغوية التي لا يكفي عندها مجرد الشعور بالإعجاب ، بل يتجاوز ذلك إلى عملية الرَّصد والإلمام بالتركيبات اللفظية ، كالإلمام بالجوانب الفكرية والعاطفية تماماً . وربما أتاحت هذه القراءة استكشافَ جوانب لولاها لم تكن ولظلت محجوبة حتى يأتي المتلقّي القارئ فيزيل عنها حجابَها ويجلّيها ، وكما يقول فاليري : إن القراءة تُعتبر التكملة السرية للنص .

ولن يُغنينا التَّعويل على المبدِع أو المتلقّي عن القول بِكَيْنونة ذاتيَّة للنَّص ،

---

(١) رجاء عيد : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق . القاهرة ، دار القاهرة للثقافة ، ١٩٧٥ . ص ١٥ ، ١٦ .

تعطيه الحقّ في إبداع قوانينه . وتتمثّل هذه الكينونة بِحقٍّ في شبكة العلاقات المعقّدة لمجموعة الدّوالّ والمدلولات ، التي تمثّل الأفق الرّحب أو الفضاء الواسع الذي تتجمّع فيه جزئيات العمل الإبداعي ، والذي تنتهي إليه الدّلالات اللغوية في السّياق .

لقد شبّه « جوته » العمل الإبداعيّ بالبساط الغنيّ بالألوان والأشكال : قد يتوهّم المرء أنه يمكنه الوقوف على سره إذا هو فَضّ نسيجه ، ولكن هيهات فلن يبلغ من ذلك ما يريد ، وسيظل السر محجوباً عنه ما دامت تخفى عليه الرابطة الروحية التي تتّحد بها الخيوط .[1]

وهذه الرابطة إنما تتجسّد في المعنى الذي يربطها بالوجود العامّ وهذا النسيج إنما هو شبكة الدّوال والمدلولات التي تجسّدها الصياغة ، وهذا كله ينصبُّ في الأسلوب الذي يمثّل العمل الفنيّ وجوهره ، فيكسبه موضوعية تحقّق له وجوداً في ذاته .

(١) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، ص ١٤٤ .

الباب الرابع
البلاغة والأسلوبيّة

الفصل الأول
بين البلاغة والأسلوبيّة

عندما ننظر إلى البلاغة العربيّة القديمة ندرك قيامها على جدَليّةٍ ثُنائية بين الشكل والمضمون ، وهذه الثُّنائية فرّعت مباحثها إلى اتّجاهات : منها ما يهتمُّ بالشكل – أو لنقل يهتم بالبناء اللفظيّ وما يتصل به من تناول للفظة المفردة ، وما يتصل به من بناء يتناول الجملة ، أو ما هو في حكم الجملة . ومنها ما يهتمُّ بصلة اللفظ بمعناه ، وما يترتَّب على ذلك من خروج هذا المعنى عن حدوده التي وضِعَت له ، أو بمعنى آخر انحراف المعنى عن اللفظ ، ثم يمتدّ هذا الاهتمام ليتناول معنى الجملة وصِلَتها بما قبلها وبما بعدها كما في مباحث الفَصْل والوَصْل .

والذي لا شكّ فيه أن معظم هذه المباحث قام على أساس وصفي من دراسة النّماذج الأدبية الرّاقية للشُّعراء والنّاثرين ، وقبل هؤلاء وأولئك دراسة النّموذج القرآنيّ باعتباره المثل الأعلى في الأداء الفنيّ الذي يبلغ مرتبة الإعجاز ، وكان رصد أوجه الحسن في الأداء الفنيّ بكل ألوانه المعروفة هو بداية الدّرس البلاغيّ والنقديّ القديم ، غير أن هذا المنهج الوصفيّ لم يستمرّ طويلاً حيث انقلب إلى مِعْياريّة خالصة ، اعتبر فيها البلاغيون أنفسَهم أوصياءَ على الإبداع الأدبيّ من خلال توصيات قنّنوها وجعلوها سيفاً مسلّطاً على رقاب الأدباء . وتتمثّل

منهجية البلاغة في دراستها للتّركيب اللغويّ من حيثُ أداؤه للمعنى من ناحية، ومن حيث تنوُّع هذا الأداء من ناحية ثانية ، ثم من حيث مطابقته لحالة المخاطبين من ناحية ثالثة ، ثم ينضاف إلى ذلك أمور تحسينيّة لا تتّصل بالإفادة الأصلية . وقد تصوّر البلاغيون أنهم بهذا المنهج قدِ استوعبوا مجال القول وفنونه .

ومن الملاحظ أنهم اتّجهوا بكل ذلك – كما فعلت الأسلوبيّة – إلى الخطاب الفنيّ دون الخطاب العاديّ ، وأدركوا أن الوسائل التّعبيرية البارزة هي مناط الاهتمام ، ومجال البحث ، ومركز الثّقل ، وتغاضَوا عن جوانبَ أخرى كثيرةٍ وهامة في الأداء الفنيّ كالجوانب النفسية والاجتماعية .

وقد أتاح هذا القصور للأسلوبية الحديثة أن تكون وريثةً شرعية للبلاغة القديمة ؛ ذلك أن الأخيرة وقفت في دراستها عند حدود التعبير و وَضْع مسمّياته وتصنيفها ، وتجمّدت عند هذه الخطوة ، ولم تحاول الوصول إلى بحثِ العمل الأدبيّ الكامل ، كما لم يتسَنّ لها بالضرورة دراسةُ الهيكل البِنائِيّ لهذا العمل ، وكان ذلك بمثابة تمهيدٍ لحلول الأسلوبية في مجال الإبداع كبديل يُحاول تجاوز الدّراسة الجزئية القديمة ، وإقامة بناء علميّ يبتعد عن الشكلية البلاغية التي أرهقتها مصطلحاتُ البلاغيّين بتفريعاتٍ كادت تُغطّي على كل قيمها الجمالية . وقد كانت المرحلة الأولى في حياة البلاغة – كما عرضنا – ذاتَ طبيعة وصفية من خلال تتبُّع النماذج الراقية في مجال القول ، ولكن الانحراف بالبلاغة عن هدفها الجماليّ إلى بحث قضية الإعجاز بما لها من أبعادٍ منطقية وكلامية وفلسفية – جعل الجمال البلاغيّ جمالاً مقعّداً – إن صح هذا التعبير – وأصبحت هذه القواعدُ الجمالية ذاتَ صبغة شاملة ، لا تكاد تفرّق بينَ طبيعة الجمال في كل لون من ألوان الإبداع شعراً كان أو نثراً ، بل قاستِ الأدبَ بمقدار قُرْبه أو بُعده من مقاييس البلاغة المستقاة أساساً من طريقة

التعبير القرآنيّ ، باعتبارها صالحةً لكل مكان وزمان ؛ لأنها مستقاة من أصل
صالح لكل مكان وزمان ، وتناسى البلاغيّون في هذا المجال الفارق بين كتاب
نزّل من السماء ، من صُنْع قدرة إلهية تخلق لنفسها ما تشاء من المقاييس ،
حتى قال عبد القاهر : إن لها نَظْماً متفرداً لا يمكن تكرار أنماطه التعبيرية في
أي فن قوليٍّ آخر – وبين أدب يُبدِعه أهل الأرض يحتمل النّقص والكمال
كما يحتمل الحُسْن والقبح .

وقد اتّجه البلاغيّون إلى الاختيار من النماذج المطروحة أمامهم ؛ ليؤيّدوا بها
ما استنبطوه من قواعد ، ولم يكن لهم في هذا المجال استقراء دقيق ، بل ربما
وصل بهم الأمر إلى افتراض وجود نموذج لقاعدتهم في نص من النصوص ،
إذا أعوزهم الوجود الحقيقيُّ له ، أو ربما حاولوا صناعة نصٍّ يحمل الخاصّة
التي يريدون الاستشهاد بها على قاعدتهم . وهذا كلُّه جعلهم يُحمّلون فنون
القول ما لا تحتمل من صورهم البلاغية ؛ فأصبحتِ البلاغة تَصدُر عن
مجموعة من القواعد التي تساند الأحكام البلاغية والنقدية ، والتي كانت
تعتمد كثيراً على العُرف والتقاليد السائدة في النماذج السابقة ، أو التي تخيّل
البلاغيون وجودها فيها .

والأمر يكاد يختلف إلى حد كبير إذا نظرنا إلى الدراسة البلاغية التي تستمد
عطاءها من النّحو الإبداعيّ ، وإذا غَضَضْنا النظر عن الدراسات الجزئية السابقة
على عبد القاهر الجرجاني فسوف نجد « دلائل الإعجاز » بدايةً لتحرُّك صحيح
نحو نظرية لغوية في فهم النص الأدبيّ ، ينتهي بها الأمر إلى نوع من التّركيز
حول دراسة الأسلوب في ذاته من خلال مفهوم النّظم ، وهو مفهومٌ اعتمد
على التركيب اللغويّ الذي يتصل باللفظ المنطوق والكلام النفسيّ .

وقد مثّلت البلاغة في كثير من جوانبها العلاقة بين الأسلوب والمعنى .
وصِلَةُ هذا الأسلوب بما تتعرّض له الجملة هو الذي يدخل تحت ما سُمّي بعلم

المعاني الذي يختصّ بِتَتَبُّع سِمات تراكيب الكلام في الإفادة ، وما يتّصل بها من الاستحسان وغيره ؛ احترازاً عن الخطأ في مطابقة الكلام لمقتضى الحال .[١]

والبلاغيّون عندما يتناولون الكلام في التراكيب إنما يقصدون ما نتج منها عن وعي وإدراك ، وذلك لا يكون إلا ممّن أوتي مقدرة بلاغية معينة ؛ لأن ما ينتج من صياغة في المستوى الإخباري إنما يتمّ في صورة عَفْوية بحيث يأتي وما يتّفق .

وخاصيَّة التركيب منظورٌ إليها من جانبين : المبدع باعتباره مصدرَ هذه الخواصّ التركيبيّة – وإن لم يَلْقَ هذا المبدع ما يستحقُّه من أهمية – ثم المتلقّي من خلال قيامه بعملية الفهم والمعرفة .

وبين هذَيْن الطرفَيْن تأتي الرسالة بِشِقَّيْها : الإبداعيّ والإخباريّ ، ويبدو واضحاً إدراك السكّاكيّ لهذين الشّقين ، وإن كان إدراكاً محكوماً بمنطقيّته الصارمة .

فالكلام يدور بين احتمالات ثلاثة ، هي : خُلُوُّ الذهن عن الحكم ، أو التّرددُ في قبوله ، أو إنكارُه كليّة . والصّياغة تأخذ خواصّها التركيبية في كل حالة باستخدام الأدوات اللغوية ، التي تقدّم الكلام خالياً من التوكيد ، أو مؤكّداً مراعاةً لمقتضى الحال . ويختصُّ المستوى الإبداعيُّ بتجاوزه مجردَ الإخبار إلى أهداف جمالية ، تتأتّى بالتّغيير في الصياغة والتركيب بترك المسند إليه أو ذِكره ، وبتعريفه أو تنكيره ، وبتقييده أو إطلاقه ، وبتقديمه أو تأخيره ؛ ففي مثل هذه الصياغة تأتي الإفادة اللطيفة .[٢]

والإفادة اللطيفة عبارةٌ لها أهميّتها الخاصة ، من حيث كان المقصود بها مجالاتُ الإبداع التي ترتبط بمقتضى الحال والمقام « فمقام التّشكُّر يباين مقام الشّكاية ، ومقامُ التّهنئة يباين مقام التّعزية ، ومقامُ المدح يباين مقام الذّم ،

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧٠ . (٢) المرجع السابق ، ص ٧٠ .

ومقامُ التَّرغيب يباين مقام التَّرهيب ، ومقامُ الجِد يباين – في كل ذلك – مقام الهزل ، وكذا مقامُ الكلام ابتداءً يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار ... ولكل ذلك مقتضًى غيرُ مقتضى الآخر .» [١]

ومن اللمحات الأسلوبيّة التي اهتم لها البلاغيون امتدادُ هذا المقام إلى الصياغة وجزئياتها ، بحيث يكون لكل كلمةٍ مع صاحبتها مَقام ، ولكلِّ حدٍّ ينتهي إليه الكلامُ مَقام . وبهذا يرتبط المعنى بجزئيات التَّركيب ومواطن استعمالها ، كما يرتبط بما بين هذه الجزئيات من علاقات خَلَقها هذا المقام ، وعلى هذا الأساس يرتفع الكلام في باب الحُسْن والقبول ، أو ينحط في ذلك لوروده على الاعتبارات غير المناسبة .

ويمكن أن نرصد إدراكَ السَّكاكيِّ للمستوَيَيْن : الإخباريِّ والإبداعيِّ ، من خلال حديثه عن الوظيفة البيانيَّة ، والوظيفة اللغوية ؛ فهو يتناول الكلام عن فاعل (نِعْم وبِئْس) الذي يكون مُظْهَرًا معرَّفًا بلام الجنس ، ويَروي عن الحاتميِّ جوازَ كون هذه اللام للعهد ، ويرى أن تحقيق القول فيه (وظيفةٌ بيانية) يذكرها في علم البيان . [٢]

وعندما يتناول الحديث عن (لا) النافية وتحوُّلها إلى (لاتَ) بعد دخول التاء عليها – يوضِّح أنه ذكرها استطراداً ؛ لأنها (وظيفةٌ لغويّة) . [٣]

ويبدو واضحاً أن أصحاب البلاغة القديمة أهمَّهم دخولُ (علم المعاني) إلى المجال الجماليِّ باعتبار أن المجال الإخباريَّ يتصل بالنحو واللغة أكثرَ من اتصاله بالإمكانات الجمالية في مباحث هذا العلم ، ولعل هذا ما كان يقصده عبد القاهر عندما رأى أن كثيراً من الناس يَحصُرون مجال الإبداع في علم

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧١ . (٢) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٥٤ وانظر في تفصيل هذين المستويين الدراسة الموسعة للدكتور عبد الحكيم راضي في « نظرية اللغة في النقد العربي » .

اللغة ، ويربطونه بالمظاهر الحسيَّة الخطابية وما فيها من تَعالُم بالغريب من الألفاظ ؛ فاستنكر هذا الإدراك القاصر منهم بقوله : « إنك لن ترى نوعاً من العلم قد لقي من الضَّيم ما لقيه ، ومُني من الحيف بما مُني به ، ودخل على الناس الغَلَطَ في معناه ما دخل عليهم فيه ؛ فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقاداتٌ فاسدة ، وظنون رَديَّة ، وركبهم فيه جهل عظيم ، وخطأ فاحش ، ترى كثيراً منهم لا يَرى له معنًى أكثر ممّا يرى للإشارة بالرأس والعين وما يجدُه الخَطُّ والعَقد ، يقول إنما هو خبر واستخبار وأمر ونهي ، ولكلٌّ من ذلك لفظٌ قد وضع له ، وجُعِل دليلاً عليه ، فكلُّ مَنْ عرف أوضاع لغة من اللغات : عربيةً كانت أو فارسية — عرَف المغزى من ذلك ، ثمَّ ساعده اللسان على النُّطق بها ، وعلى تأدية أجْراسها وحروفها ، فهو بَيِّنٌ في تلك اللغة كامل الأداة ، بالغٌ في البيان الذي لا مزيد عليه ، مُنتَهٍ إلى الغاية التي لا مذهب بعدها ... لا يلحنُ فيرفع في موضع النَّصب ، أو يخطئ فيجيء باللفظة على غير ما هي عليه في الوضْع اللغويِّ ، وعلى خلاف ما ثبتتْ به الرواية من العرب . وجملة الأمر أنه لا يَرى النقص يدخل على صاحبه في ذلك إلا من جهة نَقْصِه في علم اللغة . لا يَعلم أن ها هنا دقائقَ وأسراراً طريقُ العلم بها الرَّويَّةُ والفكر ، ولطائفَ مُسْتقاها العقلُ ، وخصائصَ ومعانٍ ينفرد بها قومٌ قد هُدوا إليها ، ودُلّوا عليها ، وكُشِفَ لهم عنها ، ورُفِعَتِ الحجُب بينهم وبينها .»[1]

فالواضحُ من كلام عبد القاهر وجودُ المستوى الإخباري الذي يستعين بأدوات اللغة لاستخراج الجانب الفكريِّ من المتكلِّم ، وإلى جانبه المستوى الإبداعيِّ الذي يستعين بنفس الأدوات لاستخراج الجانب الجماليِّ المتمثِّل في الفِكَر اللطيفة .

وإذا كان علم المعاني يتصل بدراسة الأسلوب من حيث ما يَعرِض للجملة —

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٥٤ ، ٥٥ .

فإن علم البيان يتصل بها من حيثُ ما يعرِض للمفرد ، فالمبدِع في مجال (البيان) تُواتيه المقدرة الفنية على إيراد المعنى الواحد في صياغات متعدِّدة ، أو في طرق مختلفة ، وهي طرقٌ تتميَّز بالتّغايُر في الوضوح والخَفاء ، والتّمام والنُّقصان ، كما تتميَّز - أيضاً - بارتباطها بفكرة الإرادة ، أو الإفادة المتمثلة في الصياغة من خلال تداخُل العلاقات بين الدّال والمدلول ، وما يعرِض لهذه العلاقة من زيادة أو نُقصان ، وهو أمر لا يمكن أن يتأتّى وجودُه في الدلالات الوضْعيِّة التي لا تحتمل تحرُّك الدّلالة أو اهتزازَها ، وإنما يتأتّى ذلك في الدّلالة العقلية ، وإن استمدَّت الثانية وجودها من الأولى ؛ لأن الاستعمال هو الذي يدفع الألفاظ في سياق معَّين من دَلالتها الوضعية إلى مجال الدّلالة العقلية ، بحيث تُعطي هذه الألفاظ معاني جديدة لم يتم التّواضُع عليها ، وبهذا يكون لها دَلالتان : الأولى هي الوضعية ، والثانية هي العقلية . ومن هنا يُصبح للصورة الذهنية أكثرُ من دالّ ، ومن هنا - أيضاً - يمكن أن نتبيّن التقاء فكرة الدّلالة في علم اللغة مع الدّلالة في مباحث البيان ؛ لأن أي فكرة يمكن إبلاغها بطرق مختلفة ، وفي صياغات متعددة ، كما أن اللفظ يمكن أن يكون له أكثر من دالٍّ واحد ، ولذا يؤكد السّكاكيُّ على أن الخوض في (علم البيان) يستدعي تمهيد قاعدة ، وهي أن محاولة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة ، بالزيادة في وضوح الدّلالة عليه أو النّقصان - بالدّلالات الوضعية غيرُ ممكن ، فإنك إذا أردت تشبيه الخد بالورد في الحمرة - مثلاً - وقلتَ : « خدٌّ يشبه الورد » امتنع أن يكون كلامٌ مؤدٍّ لهذا المعنى بالدّلالات الوضعية أكمل منه في الوضوح أو أنقص ، وإنما يمكن ذلك في الدّلالات العقلية ، مثل أن يكون لشيء تعلّقٌ بآخر وثان وثالث ، فإذا أريد التّوصُّل بواحد منها إلى المتعلّق به فمتى تفاوتت تلك الثلاثة في وضوح التّعلُّق وخفائه صحّ في طريق إفادته إلى الوضوح والخفاء .[1]

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ١٤٠ .

ولعلنا نلحظ هنا دقّة السّكاكيّ عندما عرَض لأداء المعنى الواحد بطرق متعددة ، فقد لاحظ الرجل أن تغيُّر الطرق ، أو تغيُّرَ الصياغة لا بد وأن يَتْبَعه تغيُّر في المعنى العامّ بالزيادة أو النقصان ، أو بالوضوح والخفاء ، بل إن اتّفاق الجملتَيْن المختلفتَيْن تركيباً في الدّلالة أمر ممتنع عقلاً حتى بالدّلالات الوضعية فضلاً عن الدّلالات العقلية ، وهو في ذلك يُطبِّق بدقة مقولة الحال والمقام على مستوى الموقف الاجتماعيّ ، أو على مستوى الصياغة وما بين جزئياتها من علاقات .

كما نلحظ أيضا أن السّكاكيّ قد جمع بين مزيّة الدراسة اللغوية ومفهوم الدّلالة ، واستعان في ذلك بمعارفه المنطقية ؛ لأن اللفظة - عنده - متى كانت موضوعة لمفهوم أمكن أن تدلّ عليه من غير زيادة ولا نقصان بحكم الوَضْع ، وتُسمّى هذه دَلالة المطابقة ، ودَلالةً وضعية ، ومتى كان لها هذا المفهوم الأصليُّ الذي يتعلّق بمفهوم آخر - أمكن أن تدلّ عليه بوساطة ذلك التّعلّق بحكم العقل ، سواء كان المفهوم الآخر داخلا في مفهومها الأصليّ كالسّقف - مثلا - في مفهوم البيت ، ويُسمّى هذا دلالة التّضمُّن ودلالةِ عقلية ، أو خارجاً عنه كالحائط عن مفهوم السقف ، وتُسمَّى هذه دلالة الالتزام ، ودلالةً عقلية أيضاً .[1]

فإيراد المعنى الواحد على صُوَر مختلفة لا يتأتّى إلا في الدّلالات العقلية ؛ حيث نجد فيها الانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقةٍ بينهما ، كلزوم أحدهما للآخر بوجه من الوجوه .

ويمكن أن ندرك من خلال تحليل السّكاكيّ للدّلالة وصِلَتِها بالصّياغة - أن الأساليب عنده تتفاوت بحسب قدرة منشئها على نقل اللفظة من مجال (الوَضْع) إلى مجالٍ آخر ، يعتمد على العقل الذي يمكنه إدراك تنوُّع المناسبة

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، السابق ، ص ١٤١ .

بحسب تنوُّع الموقف ، ثم بحسب وفاء الكلام بتمام المراد منه ، ثم بحسب التّداعي ، أي ارتباط كلٍّ لفظة بما قبلها وما بعدها ، ولكنه عجَز عن مواصلة السير في هذا الطريق ؛ لكي يصل إلى ما وصلتْ إليه الأسلوبيَّة الحديثة من تناولٍ كليٍّ للنص الأدبيّ .

وإذا كانت مباحث المعاني تتناول الدّلالات المركبة ، ومباحثُ البيان تتناول الدّلالات الإفرادية - فإن مباحث البديع تتناول جوهر اللفظ وما يحمله من ألقاب بحسب تأليفه مع غيره من ألفاظ .[1]

وتدور مباحث البديع في مستويَيْن : أحدهما - المستوى السطحيُّ الذي يختصُّ بالناحية المحوسة من النطق ، التي تظهر من اللسان ثم تمرُّ إلى السامع عبر أذنه كالجناس والسّجع والازدواج .

والآخر - يتمثل في المستوى الأعمق ، أو ما يمكن تسميته بالنطق الفكريّ ، وهو الذي يتصل بالفصاحة المعنوية كالطباق والمقابلة والتورية .

وتحرُّكُ البديع في هذين المستويين ارتبط بالصّياغة من حيثُ تشكيلها الحسيّ في النطق أو في الكتابة ، ثم من حيث تشكيلها المعنويّ . غير أن البلاغيّين أفسدوا هذا المبحث عندما جعلوه شيئًا إضافيا يأتي وراء الإفادة وظهور الدّلالة ، وجودة المطابقة للمقام ، وبعد مراعاة مقتضى الحال ، وكأنهم - بذلك - جوَّزوا أن يكون المبدِع عابثًا في جزء من صياغته ، بحيث يقدّم بعض أجزائها لمجرد الزينة الشكلية التي لا تفيد شيئًا في وضوح الفكرة أو خفائها ، كما لا تفيد شيئًا في التعبير عن العاطفة أو الإحساس .

ويبدو أن منطلق البلاغيّين - في البديع - هو نفسُ منطلقهم في دراسة مباحث البلاغة كلّها ، حيث جعلوها مستويَيْن :

---

(١) العلوي : الطراز : ٢ ، ص ٣٥٤ .

الأول – تتحرّك فيه المقدرة الإبداعية لكي تحقّق (البيان) في المفرد ، أو المطابقة في المركّب .

الثاني – تتحرك فيه هذه المقدرة في مجال التّحسين ، من حيث كانت مهمة أرباب الفصاحة والبلاغة فيما يصوغون من شعر ونثر – البيانَ أولاً ، ثم التّحسين ثانيا ، وذلك برغم أن هذا التّحسين قد يُعرِّض البيان لمخاطر الغموض ، ومتاهات التّلاعب بالألفاظ .

وقد لحظ حازم القرطاجنيُّ ذلك ، كما لاحظ مدى عناية العرب بعملية التّحسين التي لا تتوفّر لغيرهم من الأمم ، ومن ذلك تماثُل المقاطع في الأسجاع والقوافي ؛ لما في ذلك من مناسبة زائدة على عملية البيان الأُصلية . ومن ذلك نِياطتُهم حرف التّرنُّم بنهايات الصّنف الكثير المواقع في الكلام منها ؛ لأن في ذلك تحسيناً للكلم بجريان الصوت في نهايتها ، ثم يعلل لذلك بأن للنّفْس في النقلة من بعض الكلمة المتنوّعة المجاري إلى بعض على قانون محدّد راحةً شديدة ، واستجداداً لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال ، فكأن تأثير المجاري المتنوّعة ، وما يتبعها من الحروف المصوّتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس .[1]

و واضح أن البلاغيين قد حاولوا الإفادة من وظيفة التّحسين في اللغة ، من حيث هي إمكانات لغويّة ، لها تَصَوُّر شكليٌّ محدّد في إبراز الناحية الجمالية ، التي تتجاوز مجرد الإفهام والإفادةِ مع مراعاة المقتضى في علم المعاني ، أو الإفهام والإفادةِ بطرقٍ مختلفة كما في علم البيان .

فالمحسّنات مثّلتْ – عندهم – حيلاً أسلوبية ، يستعين بها الأديب بعد تحويلها من طبيعتها اللغوية العامة إلى خواصٍ فردية ، ترتبط بطريقة متميّزة في الأداء ، أو تطغى على هذا الأداء فتجرّه وراءها وتعطّل إفادته .

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

الفصل الثاني

العُدول [1]

إن المتتبع لمباحث الأسلوبية يدرك أن من أهم هذه المباحث ما يتمثّل في رصد انحراف الكلام عن نَسَقه المثاليّ المألوف ، أو كما يقول ج .كوهين : (الانْتِهاك) الذي يَحدُث في الصياغة ، والذي يُمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب ، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته ، وما ذلك إلا لأن الأسلوبيِّين نظروا إلى اللغة في مستويَيْن : الأول – مستواها المثاليّ في الأداء العاديّ . والثاني – مستواها الإبداعيّ الذي يعتمد على اختراق هذه المثاليّة وانتهاكِها .

والمستوى العاديّ هو الذي يعتمد النَّحوَ التَّقعيديَّ في تشكيل عناصره ، كما يعتمد اللغة في تنسيق هذه العناصر . وثمرةُ التَّرابط بين ما يقول به النحاة وما يقول به اللغويّون ظهورُ مثالية اللغة في استخدامها المألوف ، وهي مثاليَّة افتراضيَّة أكثرُ منها تطبيقيّة واقعيّة ، ولعل هذه المثالية الافتراضية هي التي كانت وراء كثير من المقولات النّظرية في الدِّراسات النحوية واللغوية ، كتقسيم الكلام إلى اسم وفعل وحرف ، ثم الولوج من هذه القسمة إلى تنويعات على الاسم والفعل والحرف ، من حيثُ الجمود والاشتقاق ، أو من حيثُ الأصول والتَّجرُّد والزيادة ، كما كان هناك تصوُّر خاصّ بالزمن وعلاقته بالفعل ، كما أن الحروف أصبح لها تقسيماتُها المرتبطة بوظيفةٍ أساسية في التَّراكيب اللغوية .

---

(١) عقد الدكتور عبد الحكيم راضي فصلا كاملا عن (المثاليّ والمنحرف) في « نظرية اللغة في النقد العربي » اعتمدنا عليه في رصد كثير من مسائل العدول .

كما ينضاف إلى ذلك ما قاموا به من تحديد مكانيٍّ لأجزاء الجملة ، يرتبط في معظم أحواله بالحركة الإعرابية على أواخر الكلمات ، واعتمادِ نظرية العامل - وما يَتْبَعها من ظهورٍ أو استتارٍ - كأساسٍ في تشكيل هذه الأواخر .[1]

هذه الأمور وغيرها أكدت النظرة المثالية للمستوى العاديِّ الذي قام على رعايته النُّحاة واللغويّون ، وانتقل الأمر منهم إلى البلاغيِّين ، فنظروا إلى النحو باعتباره العاملَ الأساسيَّ في تأدية أصل المعنى ، حتى إن السكّاكيَّ يرى أن النحو هو أن ننحو معرفة كيفية التّركيب فيما بين الكلِم لتأدية أصل المعنى مطلقاً ، بمقاييسَ مستنبطةٍ من استقراء كلام العرب وقوانين مبنية عليها ؛ ليُحترز بها عن الخطأ في التركيب .[2]

ولعل النظرة المثالية للأداء هي التي جعلتِ النحاة يحددون معنى (الكلام) بما يرتبط بالعبارة ظاهراً أو تقديراً : فأما القول بظاهر العبارة فهو ما أهمهم رعايةً للسلامة ، وأما التقدير فهو جريٌ منهم وراء هذه السلامة ، ورعاية لها حفاظاً على مثالية الأداء .

وإذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثاليِّ فإن البلاغيين ساروا في اتّجاه آخر ، حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثاليّة والعدول عنها في الأداء الفنيّ .

وليس معنى هذا إنكارَ البلاغيين للمستوى المثاليّ الذي أقامه النحاة واللغويون ، بل إن ذلك يؤكد إدراكهم لتحقُّقه ، بحيث جعلوه الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية التي يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول في هذه الصياغة .

ومن هنا كان حرص البلاغيين واضحاً على التذكير به ، والتنبيه إليه في

---

(١) انظر المرجع السابق ، ص ١٩١ وما بعدها . (٢) السكاكي مفتاح العلوم ، ص ٣٣ .

مثل قولهم : « أصل المعنى » و « أصل الكلام » و « رعاية للأصل » لكن اعتدادهم بهذا الأصل لا يتجاوز مجرد الإشارة إليه ؛ لأنه يخلو – في نظرهم – من أي قيمة فنية ، فإذا كان النحويّ يهتم بما يفيد أصل المعنى – فإن البلاغيّ يبدأ منطقة حركته فيما يلي هذه الإفادة من عناصر جمالية . "(١)

من هذا المنطلق دارت مباحث المعاني في كثير من جوانبها حول العدول عن النمط المألوف على حسب مفهوم أصحاب اللغة وتقاليدهم في صناعة الكلام ، وهذا العدول يمثل الطاقات الإيحائية في الأسلوب .

وتعريف « علم المعاني » يقوم أساساً على رعاية المستويَيْن السابقين ؛ فهو العلم الذي تُعرف به أحوال اللفظ العربيّ التي بها يطابق اللفظ مقتضى الحال، فذكرُ المطابقة يُخرج ما لا تحصل به المطابقة أصلاً ممّا يَدخل في المستوى العاديّ كالإعلال والتّصحيح ، والإعراب ، ونحو ذلك ممّا يُحتاج إليه في تأدية أصل المعنى بالتّراكيب العربية ، بحيث لا يُحتاج في تأديته إلا إلى الدلالات الوضعية ، وهو ما تكفّلت به مباحث النحاة .

أما أبْواب المعاني فيمتنع فيها إجراء الكلام على الأصل ، وهي أبواب تقوم أساساً على العدول في اللغة عن مستوى استخدامها المألوف .

وقد كانت وسيلة البلاغيّين في معظم هذه الأبواب التقدير ، سواء بالزيادة أو بالحذف ، أو بالتقديم والتأخير ، أو بالتعريف والتنكير ، وكل ذلك من خلال مفهوم يُغفل ظاهر العبارة وصولاً إلى باطن يعتمد على تشكيل مثاليّ افتراضيّ، يستمد معالمه من تقديرات النحاة وتأويلاتهم "(٢) مع إكسابها صبغةً جمالية تتصل بالمعنى وتلوّنه ، وتَصِله بحالة المخاطب في غالب الأحيان ، وبحالة المتكلّم في القليل منها ، بحيث يؤثّر هذا الحال في أجزاء الجملة الاسمية

---

(١) عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربيّ ، ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٠٢ .

والفعلية والخبرية والإنشائية ، في تنويعاتٍ على الصِّيَغ التي وردت في النماذج الفنية الراقية .

ومباحث المعاني عندما تعرض لدراسة المسند إليه في التعريف والتنكير تفترض وجود أصل مثاليّ لعكس كلٍّ من الحالتين ، فإذا كان المسند إليه معرّفًا – فإن هذا التعريف جاء مخالفاً للأصل وهو التنكير ، ومن هنا كانت له مَيْزة فنية لا تتوفّر مع تنكيره . وإذا جاء منكّراً فإنه يخالف أصله – أيضاً – وهو التعريف ، وإلا لما وجدنا تلك القيم الجمالية التي نفتقدها إذا عرّفناه . نقول هذا انطلاقاً من مفهوم البلاغيّين لعلم المعاني الذي يبحث فيما وراء الإفادة الأصلية التي تهتم بها مباحث النحو واللغة .

وفي حالة طيِّ المسند إليه ينبني الكلام على افتراض وجوده في الأصل ، ثم تبع ذلك طيُّه اعتماداً على استحضار السامع له ، ومعرفته به ، أو لضيق المقام ، أو للاحتراز عن العبث ، إلى آخر تلك الأغراض التي تتصل بطبيعة المخاطب . ومن المدهش أن البلاغيّين تنبهوا إلى أن طيَّ المسند إليه قد يكون من طبيعة الاستعمال دون حاجة إلى ذكر غرض ، أو تحديد فائدة كلامية ، في مثل قولنا : « نِعْمَ الرجلُ زيدٌ ، على قول مَنْ يرى أصل الكلام ، نعم الرجل هو زيد »[1] غير أن مثل هذه الحالة لا تدخل في مباحث البلاغة ، وإنما يختصُّ بها علم النحو باعتبارها نمطاً من التعبير المألوف ، وكأن الطيَّ المعتدَّ به في علم المعاني هو الذي يتمُّ لاعتبارات بلاغية خروجاً على الأصل الذي هو من مهامّ النحو والنحاة .

أما مباحث التقديم والتأخير فتُمثل – في علم المعاني – أهمية خاصة ، من خلال التركيب الذي يخضع بالضرورة لطابع اللغة ونمطها المألوف في ترتيب أجزاء الجملة ، من حيث كان العدول عن هذا النمط بمثابة منبهات فنية

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧٦ .

يعمد إليها المبدِع ليخلق صورة فنية متميزة .

وبرغم إدراك البلاغيين أن اللغة العربية تتميز بعدم حتمية ترتيب أجزاء الجملة تبعاً لوجود حركة الإعراب التي تحدِّد المعنى – برغم ذلك نجدهم يفترضون أصلاً في التركيب يُقاس إليه العدول عنه ، ففي الحديث عن المسند إليه يَرَون أن أصله التقديم ولا مقتضى للعدول عنه إلا لأغراض حددوها و وصفوها . [1] وهذه الحالات تدور حول تخطِّي الرُّتَب المحفوظة في القواعد النحوية ، من تقدُّم المبتدأ على الخبر ، أو الفعل على الفاعل ، أو تقديم الموصول على الصلة ، والموصوف على الصفة . وإنما يقال بالتقديم والتأخير للمُزال عن موضعه لا للقارّ في مكانه كما يقول الزمخشري . [2] فإذا كان النحاة يهتمون بمسألة الرُّتْبة باعتبارها ممثِّلة لمثالية الأداء في التركيب المألوف – فإن البلاغيِّين لا يهتمون في مباحثهم بهذه الرُّتب إلا بالمقدار الذي يساعد على تحديد كمية العدول وكيفيَّته ، وهو عدول يتم من خلال عوامل نفسية تكتنف عملية التَّخاطب : كتشويق السامع ، أو للتفاؤل ، أو للتلذذ . ويوضح السَّكاكيُّ عملية العدول في تحليله لحالتَي تقدُّم المسند إليه – المضمَر – على مسنده الفِعل ، وتقدُّم المبتدأ النكرة على فِعْله – أيضاً – لإفادة التَّخصيص ، ففي الحالة الأولى يقدِّم المثالَ « أنا عرفتُ وأنت عرفتَ » لكي يفيد الاختصاص باعتباره عدولاً عن النمط المألوف في اللغة ، وهو نمط افتراضيٌّ يعتمد على تأخُّر الضمير « أنا » و « أنت » عن فعلهما فيكون الأصل « عرفت أنا وعرفت أنت » . [3]

وفي الثانية – أي الابتداء بالنكرة – في نحو « رجل جاء » فلكي يفيد مثل هذا التركيب تخصيصاً يَفترض أصلاً له هو « جاء رجل » على أساس أن « رجل » بدل من الفاعل المستتر في جاء مثلما في قوله تعالى : ﴿ وأسروا

---

(١) المرجع السابق ، ص ٨٤ . (٢) الكشاف ٤ : ص ٤٥ . (٣) مفتاح العلوم ، ص ٩٦ .

النجوى الذين ظلموا ﴾ « فالذين ظلموا » بدل من الواو في « أسروا » فالسكاكيُّ يواجه تركيباً يبتدئ بالنكرة فيلجأ إلى التقدير الذي يفيد إفادة بلاغية هي الاختصاص[1] إذ الأصل أن تتأخر النكرة في مثل التركيب السابق .

ومسألةُ الاختصاص هذه جرّت البلاغيين إلى دراسة أنماط من التعبير ، تقوم أساساً على العدول عن الصياغة العادية المألوفة التي تعتمد على عَقْلانية الأداء ، فالتّقدُّم له درجات يحكمها العقل : كتقدم العلة على المعلول في مثل تقدُّم الكون على الكائنيّة ، والعلم على العالمية ، ثم التقدُّم بالذات نحو تقدُّم الواحد على الاثنين ، على معنى أن الوحدة لا يمكن تحقُّق الاثنينية إلا بعد سبقها ، ثم التقدُّم بالشرف كتقدم الأنبياء على الأتْباع ، والعلماء على الجهّال ، ثم التقدُّم بالمكان كتقدم الإمام على المأموم ، ثم التقدُّم بالزمان كتقدم الشيخ على الشابّ .[2]

وما خرج عن هذا الإطار العقليّ يمثّل عدولاً لأغراض بلاغية يأتي الاختصاص في معظمها ، فتقدُّم المفعول على فعله في قولنا « زيداً ضربتُ » يفيد التخصيص ؛ لأن الأصل « ضربتُ زيداً » . وتقدم الخبر على مبتدئه في مثل « قائم زيد » يفيد نفس الإفادة ؛ إذ أصله « زيد قائم » . وتقدُّم الظرف والجار والمجرور في مثل قوله تعالى : ﴿ ألا إلى اللهِ تَصيرُ الأمورُ ﴾ فالمعنى أن الله تعالى مختصّ بصيرورة الأمور إليه دون غيره . وتقدُّم الحال في مثل قولنا : « جاء ضاحكاً زيد » فإنه يفيد مجيئه على هذه الصفة مختصا بها من غيرها من سائر صفاته . وكذلك الأمر في أسلوب الاستثناء في مثل « ما ضربتُ أحداً إلا زيداً » إذ الأصل « ما ضربتُ إلا زيداً أحداً » .[3]

وعمليةُ العدول تتمثل فيما صرّح به عبد القاهر بأن التقديم على وجهين :

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٩٧ . وانظر : عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص٢١٦.

(٢) العلوي : الطراز : ج ٢ ، ص ٥٧–٦٥ .

(٣) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٦٥ وما بعدها .

الأول – تقديم على نية التأخير وذلك يتمثل « في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه ، وفي جنسه الذي كان فيه ، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل ، كقولك منطلق زيدٌ ، وضرب عمراً زيدٌ ، معلوم أن « منطلق » و « عمراً » لم يخرجا بالتقديم عمّا كانا عليه من كون هذا خبرَ مبتدإٍ ومرفوعاً بذلك ، وكون ذلك مفعولاً ومنصوباً من أجله كما يكون إذا أخرت .» [1]

وهناك تقديم لا يكون على نية التأخير ولكن ينقل الشيء من حكم إلى حكم ، بحيث يُجعل في باب غير بابه ، وإعراب غير إعرابه ، وذلك بأن تعمد إلى اسمين يَحتمِل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ والآخرُ خبراً له ، فتقدم تارة هذا على ذاك ، ومرة ذاك على هذا ، ففي « زيد المنطلق » تقول مرة « زيدٌ المنطلقُ » ومرة « المنطلقُ زيدٌ » فأنت في هذا لم تقدم المنطلق على أن يكون متروكاً على حكمه الذي كان عليه مع التأخير ، فيكون خبر مبتدأ كما كان ، بل على أن تنقله عن كونه خبراً إلى كونه مبتدأ ، وكذلك لم تؤخر زيداً على أن يكون مبتدأ كما كان ، بل على أن تخرجه عن كونه مبتدأ إلى كونه خبراً . [2]

ويستمر عبد القاهر مؤكّداً عملية العدول في تقديم المفعول ، في مثل « ضربتُ زيداً وزيدٌ ضربتُه » حيث لم تقدم زيداً على أن يكون مفعولاً منصوباً بالفعل كما كان ، ولكن على أساس رفعِه بالابتداء مع شَغْلِ الفعلِ بضميره وجعله في موضع الخبر . [3]

ومن هذا المنطلق يرى عبد القاهر أن من الخطإ تقسيمَ الأمر في تقديم الشيء وتأخيره قسمين ، فيُجعل مفيداً في بعض الكلام ، وغيرَ مفيد في بعض،

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٣٧ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٣٧ ، ١٣٨ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٣٨ .

وأن يُعلَّل تارة بالعناية ، وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب ، حتى تَطَّرد لهذا قوافيه ، ولذاك سجعه ؛ لأن من المستبعَد في جملة النظم ما يدلُّ تارة ، ولا يدل أخرى ؛ لأنه إذا ثبت في تقديم المفعول مثلا على الفعل أنه قد اختصَّ بفائدة – فإن هذه الفائدة تنتفي مع التأخُّر ، ومن هذا السبيل مَنْ يجعل التقديم وتركه سواء ، وأما من يجعله بين بين فيزعم أنه للفائدة في بعضها ، وللتصرُّف في اللفظ من غير معنى في بعض – فما ينبغي أن يُرغب عن القول به . [(١)]

ومن مباحث المعاني التي اعتُبر عدولها عن النمط المألوف أساس ما فيها من قيمة بلاغية مبحث الإيجاز والإطناب ، من حيث كانا ممثلين لعدول عن أصلٍ مفترَض ، هو المساواة التي حدها ابن مالك بأن يكون لفظ الكلام بمقدار معناه ، لا ناقصاً عنه بحذف للاختصار ، ولا زائداً عليه بمثل الاعتراض والتّتميم والتّكرار ، أما التوسيع فهو أن يُزاد في الكلام ما يصير به على الضّد ممّا ذكر .

ويُعرّف الإيجاز بأن أداء المقصود من الكلام بأقلّ من عبارة متعارفِ الأوساط ، أو ممّا يليق به حال المتكلّم من التوسيع والانبساط . والإطناب هو أداء المقصود من الكلام بأكثر من عبارةِ متعارفِ الأوساط . [(٢)]

ويبدو أن ابن مالك قد استنبط المساواة مما قرأه في المفتاح إذ وجَد السكاكيَّ يجعل للعبارات حدا : إن قلّت عنه كانت إيجازاً ، وإن زادت عليه كانت إطنابًا ؛ فأعطى لهذا الحد اسمَ المساواة ، ولكنه جرّده من أي قيمة بلاغية . [(٣)]

وقد اعترضه الخطيب القزوينيُّ محاولاً إعطاء المساواة قيمتها الفنية باعتبارها

---

(١) الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٤٠ . (٢) بدر الدين بن مالك : المصباح في علم المعاني والبيان والبديع . القاهرة ، المطبعة الخيرية ١٣٤١ هـ . ص ٣٥ ، ٣٦ .

(٣) شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ . ص ٣١٥ .

إحدى وسائل التعبير ؛ لأن إرجاع الأمر في إدراك الإيجاز والإطناب والمساواة إلى المتعارَف ردٌّ إلى الجهالة ، ورأى الصواب في أن يُقال : المقبول من طرق التعبير عن المراد تأديةُ أصله بلفظ مساوٍ له ، أو ناقص عنه وافٍ ، أو زائد عليه لفائدة . وبهذا يعود للمساواة حقُّها من البلاغيّة .[1]

وتبدو الناحية الشكلية مسيطرةً على فهم البلاغيّين لهذا المبحث وتحديدهم لأقسامه ؛ فإذا كان الإيجاز يتمثل في الألفاظ القليلة ، والإطناب في تكثير اللفظ – فلا بد من إيجاد قسم ثالث يُقاس إليه الطرقان السابقان هو المساواة . ومن هنا كانت محاولة القَزوينيّ ، ومنْ قبله ابن أبي الأصبع ، إضفاءَ صفة البلاغة على المساواة غيرَ مجدية ؛ فإن ابن أبي الأصبع يُعرِّف المساواة بأن تكون الألفاظ مساوية للمعاني ، لا تزيد عليها ولا تنقص عنها ، وهي من البلاغة التي وصَف بها بعضهم أحد الأدباء فقال : كانت ألفاظه قوالبَ لمعانيه .[2] ويبدو أن السكاكيّ كان أكثر البلاغيين فهماً واستيعاباً لهذا المبحث ؛ حيث نظر لكلٍّ من الإيجاز والإطناب باعتبارهما أمرَيْن نسبيَّين ، فقد يكون ظاهر الكلام مطنَباً وهو موجز بالقياس إلى كلام آخر ، ولذا فإن تقرير مواضع الإيجاز والإطناب إنما يرجع إلى متعارَف الأوساط .[3]

ومن خلال مبحث المطابقة الذي أقامه النحاة واللغويون يظهر « الالتفات » كخاصيَّة تعبيرية ، تتميز بطاقتها الإيحائية من حيث كان بناؤه يعتمد على العدول ، فهو عند البلاغيين « العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول .»[4]

وطبيعة المطابقة بعلاقاتها السّياقية تتمثَّل لغويا في العلامة الإعرابية ، كما تتمثَّل في الضمائر – التكلُّم والخطاب والغَيْبة – كما تتمثَّل في العدد من

---

(١) التلخيص في علوم البلاغة ، ضبط وشرح عبد الرحمن البرقوقي . ط ٢ القاهرة ، التجارية ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ . (٢) تحرير التحبير ، تحقيق حفني شرف . القاهرة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ص ١٩٧ ، ٣٩٣ . (٣) نظرية اللغة في النقد العربي ، ص ٢٢٩ . (٤) الطراز : ج ٢ ، ص ١٣٢ .

حيثُ الإفراد والتثنية والجمع ، وتتمثل – أيضاً – في النوع من حيثُ التذكير والتأنيث ، ثم تتمثّل – أخيراً – في التعيين من حيث التعريف والتنكير .

وهذه المطابقات تمثّل النّسق اللغويّ المثاليّ في الأداء ، الذي من خلاله كان « الالتفات » ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك هذا النسق بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة ، ومن خطاب إلى غيبة ، ومن غيبة إلى خطاب إلى غير ذلك من أنواع الالتفاتات .

وتبدو عملية العدول ملحوظةً بشكل واضح حتى عند المتقدمين من النحاة واللغويين :

فالموصليُّ يحكي سؤال الأصمعيِّ له : أ تعرف التفاتات جرير ؟ ثم ينشده :

أ تَنْسى إذْ تودِّعُنا سُلَيمى　　　بِعودِ بَشامَةٍ ؟ سُقِي البَشامُ

ثم قال معلّقاً : أ لا تراه مقبلاً على شعره إذ التفت إلى البَشام ؟ [1] والأصمعي وإن لم يضع تعريفاً للالتفات فإن الشاهد الذي قدّمه يدل على أن فهمه له قريب من المعنى اللغويّ للكلمة ؛ لأن شرط الالتفات عند البلاغيّين لا يتحقّق في البيت ، إذ المخاطب فيه ليس واحداً .

ثم يدخل الالتفات في حدوده الاصطلاحية في مثل ما نجده عند المبرِّد عندما علّق على قول الشاعر :

وَأمْتَعني عَلى العَشا بِوَليدَةٍ　　　فَأبْتُ بِخَيرٍ منكَ يا هودُ حامِدا

بأنه كان يتحدّث عنه ، ثم أقبل عليه يخاطبه ، وتَرَك تلك المخاطبة . والعربُ تترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد إلى المتكلم ، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب . [2]

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

(٢) المبرد : الكامل في اللغة والأدب . بيروت ، مكتبة المعارف ، ج ٣ ، ص ٢٣ .

وهو بهذا التعليق يُخصِّص الالتفات ويخرجه من دائرة العموم ؛ لكي يخصّه بتلوين الخطاب بالانتقال بالأسلوب من صيغة إلى أخرى من صيغ الخطاب ، أو الغيبة ، أو التكلم .

وتبدو براعة السكاكيّ في نقله لمبحث الالتفات من « البديع » إلى « المعاني » لاشتماله على خاصيَّةٍ في التركيب يُراعى بها مقتضى الحال ، كما تتمثَّل براعته – أيضاً – في إدراكه لعملية العدول ، وتوسيع دائرتها فيما مثَّل به من قول امرئ القيس :

تَطاوَلَ لَيْلُكَ بِالإِثْمِدِ ونامَ الخَليُّ ولَمْ تَرْقُدِ
وباتَ وَباتَتْ لَهُ لَيْلَةٌ كَلَيْلَةِ ذي العائِرِ الأَرمَدِ
وذَلكَ مِنْ نَبَإٍ جاءَني وَخُبِّرْتُهُ عَن أبي الأَسْوَدِ [١]

فظاهر الحديث كان يقتضي البدء بلسان المتكلِّم ، فالعدول هنا ليس بالنسبة لكلام سابق ، وإنما بالنسبة للأصل الذي يجب أن يكون عليه الكلام ، وبهذا يدخل التَّجريد في مجال الالتفات .

وإذا كان السكاكي قد مدَّ الالتفات إلى التجريد فإن تعريف العلويّ له يمكن أن يمتدّ إلى ألوان أخرى ، مثل : الاعتراض والاستدراك والعكس والتَّبديل والتَّكميل ؛ باعتبارها قائمةً على الانتقال من أسلوب إلى أسلوب ، أو من معنى إلى معنى .[٢] ولعل إدراك العلوي للعدول عن النَّسق اللغويّ في التطابق جعله يُؤثر الحديث عن الالتفات ضمن « شجاعة العربية » [٣] لأن الشجاعة تقتضي الإقدام ، ولا شك في أن مخالفة النمط المألوف يمثل إقداماً من المتكلم . ومِن قَبْله أدرك ابن الأثير هذا المفهوم حتى إنه جعل الالتفات خلاصة علم البيان .[٤]

---

(١) مفتاح العلوم ، ص ٨٦ ، ٨٧ .
(٢) الطراز : ٢ ، ص ١٣٢ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٣١ .
(٤) المثل السائر : ٢ ، ص ١٧٠ ، ١٧١ .

وفي التعليل لبلاغة الالتفات يلحظ الزَّمَخشريُّ أن العدول من أسلوب إلى أسلوب فيه إيقاظ للسامع ، وتطريةٌ له بنقله من خطاب إلى خطابٍ آخر ؛ لأن السامع ربما مَلَّ من أسلوب فينقله إلى أسلوب آخر تنشيطاً له في الاستماع ، واستمالةً له في الإصغاء .

والعلويُّ يرى ما يراه الزمخشريُّ ، وينتصر له على ابن الأثير الذي اعترض الزمخشريَّ بأن الكلام لو كان فصيحاً لم يكن مملولاً ، وبيَّن أن هذا الاعتراض خطأ وجَهْل من صاحب « المثل السائر » ؛ لأن هذا لا يُزيل فصاحة الكلام ، ولا يُنقِص من بلاغته ، ولهذا فإنه لو تُرِك فيه الالتفات فإنه باقٍ على الفصاحة، ولكن الغرض أن خروجه من أسلوب الخطاب إلى أسلوب الغَيْبة يزيد في البلاغة ويُحسِّنها ، ويكون الخطاب أوقعَ وأكشف عن المراد .[1]

أما ابن الأثير فيرى أنه ليس هناك ضابط لوجه الذي من أجله دخل الالتفات في الكلام ، ولكنه يكون على حسب مواقعه في البلاغة ، وموارده في الخطاب ، فالناظر إنما يعرف حُسْن مواقع الالتفات إذا نظر في كل موضع يكون فيه ، فيعرف قدر بلاغته بالإضافة إلى ذلك الموضع بعينه .[2]

والمتوشح لمعرفة البيان عليه أن يدرك « أن العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوعٍ خصوصيةٍ اقتضت ذلك .»[3]

وفوق مقولة التطابق في العدد يمد بعض البلاغيين الالتفات إلى الانتقال من ضمير الواحد إلى ضمير الجمع إذا كانا عائدَيْن إلى المبهَم « كمَنْ وما » بمعنى الذي ؛ فابن عطيّة والزمخشريُّ وغيرُهما قالوا : إنه إذا ابتُدئ بالمفرد منهما جاز أن يُؤتى بعده بضمير الجمع ، وإذا ابتُدئ بضمير الجمع لا يجوز الإتيان بضمير المفرد بعده ، ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَقولُ آمَنَّا

---

(١) العلوي : الطراز ، ج ٢ ، ص ١٣٥ . (٢) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ١٧٣ .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٨٤ .

بِاللهِ وَبِاليَوْمِ الآخِرِ وَما هُمْ بِمُؤْمِنينَ ﴾ أَفْرَدَ الضمير في « يقول » ، وأتى بعده بضمائر الجمع .[١]

كما مدّوا الالتفات – أيضاً – إلى الانتقال من مخاطبة الواحد إلى مخاطبة الاثنين ، وإلى مخاطبة الجَمْع ، ومن مخاطبة الاثنين إلى مخاطبة الواحد ، وإلى مخاطبة الجمع ، ومن مخاطبة الجمع إلى مخاطبة الواحد وإلى مخاطبة الاثنين. وهي أنواع ستة حسب القِسْمة العقلية[٢] ولإحساس التَّنوخيّ بما في هذا النمط من العدول اعتبره من التوسُّع في اللغة .

ويبدو منطلَق البلاغيّين من مقولة التَّطابق باعتبارها ممثِّلة لنوع من الانسجام، الذي يؤلّف بين الأجزاء لتشكل وحدة متناسقة في تنظيم تلقائيّ وذاتيّ ، وكلُّ استثناء في هذا التنظيم يُفضي إلى نوع من الخلل ، أو الانتهاك يدفع البلاغيّين إلى اعتباره نوعاً من الطاقة التعبيرية التي يُمكن وضعُها في قواعدَ تعيد التوازن مرة أخرى . وإذا تعذر عليهم ذلك فإنهم يجدون لهم مخرجاً في القول بالمجاز ، باعتباره وسيلة فنية ينضوي تحتها كثير من الصّيغ التي ندّت عن عقلية النحاة واللغويين ، وبهذا قالوا :[٣] إنه إذا ابتُدِئ بضمير الجمع لا يجوز الإتيان بعده بضمير المفرد إلا على سبيل التّجوُّز . والفارق بين هذا النوع وما قبله هو فارق الانسجام التَّنظيميّ ؛ لأننا إذا ابتدأنا بضمير الجمع ثم أتينا بعده بضمير المفرد فإن ذلك لا يزيل الإبهام ؛ لأن العائد إليه مفرد في اللفظ ، ويحتمل مدلوله الجمع ، فإذا عاد إليه الضمير المفرد فهو باق على ما كان عليهْ من الإبهام . وإذا أتينا بضمير الجمع فقد تعيَّن أن مدلوله الجمع فلا يعود إلى المفرد ، وما دام الأمر كذلك نجد المجاز هو الوسيلة المثلى لخلق التناسق المعنويّ المفقود ، كما في قوله تعالى : ﴿ فَمِنَ النّاسِ مَنْ يَقولُ رَبَّنا آتِنا في الدُّنيا وَما لَهُ في الآخِرَةِ مِنْ خَلاقٍ ﴾ فقد أتى بالضمير في « يقول » مفرداً ، ثم

---

(١) التنوخي : الأقصى القريب ، ص ٤٥ ، ٤٦ . (٢) السابق ، ص ٤٦ . (٣) السابق ، ص ٤٦ .

جاء بعده بضمير الجمع في قوله : « ربَّنا آتِنا » ثم جاء بضمير المفرد بعدهما في قوله : ﴿ وَما لهُ في الآخِرَةِ مِنْ خَلاقٍ .﴾

وفوق مقولة البُعْد الزمانيّ في الفعل يمدُّ بعض البلاغيين الالتفات إلى العدول في استخدام الفعل بإحلال واحد من « الماضي – المضارع – الأمر » محلَّ الآخر ، والقولُ بالالتفات هنا طلباً للتوازن – أيضاً – في تركيب الصيغة، وقد جعله ابن الأثير على قسمين :

الأول – الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر ، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر ، ومّما جاء منه قوله تعالى : ﴿ يا هودُ ما جِئْتَنا بِبَيِّنَةٍ وَما نَحْنُ بِتارِكي آلِهَتِنا عَنْ قَوْلِكَ وَما نَحْنُ لَك بِمُؤْمِنينَ . إنْ نَقولُ إلا اعْتَراكَ بَعْضُ آلِهَتِنا بِسوءٍ قالَ إني أُشْهِدُ اللهَ وَاشْهَدوا أَنّي بَريءٌ مّما تُشْرِكونَ ﴾ فإنه إنما قال : ﴿ أشْهِدُ اللهَ وَاشْهَدوا ﴾ ولم يقل : وأشْهِدُكم ليكون موازناً له وبمعناه .[1]

ومن العدول عن الماضي إلى الأمر قولُه تعالى : ﴿ قُلْ أَمَرَ رَبّي بِالقِسْطِ وَأَقيموا وجوهَكُمْ عِنْدَ كلِّ مَسْجِدٍ وَادْعوهُ مُخْلِصينَ لَهُ الدّينَ .﴾

وكان تقدير الكلام : أمرَ ربي بالقسط وبإقامة وجوهكم عند كل مسجد ، فَعدَل عن ذلك إلى فعل الأمر .[2]

الثاني – الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل ، وعن المستقبل بالماضي .

ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ وَاللهُ الّذي أَرْسَلَ الرِّياحَ فَتُثيرُ سَحاباً فَسُقْناهُ إلى بَلَدٍ مَيِّتٍ فَأَحْيَيْنا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِها كَذَلِكَ النُّشورُ .﴾

ومن الإخبار بالماضي عن المستقبل قوله تعالى : ﴿ وَيَوْمَ يُنْفَخُ في الصّورِ فَفَزِعَ مَنْ في السَّمواتِ وَمَنْ في الأَرْضِ .﴾[3]

---

(١) ابن الأثير: المثل السائر ، ج ٢ ، ص ١٨٣ . (٢) السابق : ج ٢ ، ص ١٨٤ .

(٣) السابق ، ص ١٨٥–١٩٠ .

ولم يكتفِ ابن الأثير بالعدول في الأفعال بإحلال بعضها محلَّ بعضها الآخر ، بل أضاف نمطاً آخر يُعدَل فيه عن الفعل إلى اسم المفعول ، ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ إنَّ في ذَلِكَ لآيةً لِمَنْ خافَ عَذابَ الآخِرَةِ ذَلِكَ يَومٌ مَجْموعٌ فيهِ النّاسُ وَذلِكَ يومٌ مَشْهودٌ .﴾ فقد عَدَل عن الفعل المستقبل الذي هو « يُجْمَع » إلى اسم المفعول الذي هو « مَجْموع » لما فيه من الدَّلالة على ثبات معنى الجَمْع لليوم ، وأنه الموصوف بهذه الصفة .[1]

والالتفات باعتباره طاقة تعبيرية تتمثَّل في انتقال الكلام من أسلوب إلى أسلوب – يربطه السكاكيُّ تارةً بالمخاطب ، وتارةً بالمتكلم .[2]

فالمخاطب بهذا الأسلوب يزداد هزة ونشاطاً ، ومن يُصغ إلى قوله تعالى : ﴿ إيّاكَ نَعْبُدُ وإيّاكَ نَسْتَعينُ ﴾ بعد إصغائه لما قبلها من قوله : ﴿ الحَمْدُ للهِ رَبِّ العالَمينَ الرَّحْمن الرَّحيم مالِكِ يَوْم الدِّين ﴾ فإنه يجد في هذه الطريقة في الأداء منبِّهاً فنيا على أن العبد المنعم عليه بتلك النِّعم العظام الفائقة الحصر – إذا قَدَّر مثوله بين يدي مولاه من حقه إذا أخذ في القراءة أن تكون قراءته على وجهٍ يجد فيها نفسَه شبه مُحَرَّك إلى الإقبال على من يحمد ، صائرٍ في أثناء القراءة إلى حالة شبيهة بإيجاب ذلك عند خَتْم الصفات .

أما ارتباط أسلوب الالتفات بالمتكلم فيمكن تمثله من تعليق السكاكي أيضا على أبيات امرئ القيس السابقة .[3]

فلو لم يلجأ امرؤ القيس إلى الالتفات وساق الكلام على الحكاية لقال :

تطاول ليلي بالإثمِدِ ونام الخليُّ ولم أرقدِ

وبِتُّ وباتت لنا ليلةٌ

أو أن يلتفت نوعاً واحداً فيقول : وبتُّ وبات لكم ، وذلك من نبأ جاءكم ،

(١) السابق : ج ٢ ، ص ١٩٠ ، ١٩١ . (٢) مفتاح العلوم ، ص ٨٧ ، ٨٨ . (٣) صفحة ٢٧٦ .

وخبِّرتم عن أبي الأسود . ولكنه لما أراد تهويل الخَطْب ،واستفظاعه في النبأ الموجع المحرِق للقلب عمد إلى الالتفاتات . فنبَّه بالتفاته الأول على أن نفسه – وقت ورود النبأ عليها – وُلِّهَتْ كالثكلى ، فأقامها مقام المصاب الذي لا يتسلَّى ، فأخذ يخاطبه : « بِتَطاوَل ليلُك » تسليةً ، أو تنبيهاً على أن نفسه لفظاعة شأن النبأ ، واستشعارها معه بالكمد – أبدت قلقاً وكمداً شديدَيْن ، وكان من حقها أن تتثبَّت وتتصبَّر ، فحين لم تفعل ذلك شكَّكته في أنها نفسه ، فأقامها مقامَ مكروبٍ قائلاً له : تطاوَل ليلكَ .

وفي التفاته الثاني دلَّ على أنه حزين صادق الحزن، ولذا خاطبه بقوله : إن الحال لن تتفاوت خاطبتُك أم لم أخاطبْك .

وفي الثالث دلَّ على أن جميع ذلك إنما كان لما خصَّه ولم يتعداه إلى سواه .

ويمكن أن نقول بأنه نبَّه في التفاته الأول على أن ذلك النبأ أطار قلبه ، وأبار لبَّه ، وتركه حائراً ، فما فَطِن معه لمقتضى الحال من الحكاية ، فجرى على لسانه ما كان أَلِفَه من الخطاب الدّائر في مجاري أمور الكبار أمراً ونهياً ، والإنسان إذا دهمه ما تَحارُ له العقول ، وتطير له الألباب ، وتدهش معه الفِطن– لا يكاد يَسْلم كلامه عن أمثال ذلك .

وفي التفاته الثاني على أنه بعد الصّدمة الأولى حين أفاق شيئاً ، مدركاً بعض الإدراك ما وجد النَّفسَ معه ، فبنى الكلام على الغَيْبة قائلاً : وبات وباتت له .

وفي التفاته الثالث على ما سبق .

ويمكن القول بأنه نبه في التفاته الأول على أن نفسه حين لم تتثبّت ولن تتصبَّر غاظه ذلك فأقامها مقام المستحِقّ للعتاب ، قائلاً له على سبيل التوبيخ والتعبير : تطاوَل ليلكَ .

وفي الثاني على أن الحامل على الخطاب والعتاب لما كان هو الغيظ والغضب فحين سكت عنه الغضب بالعتاب الأول – فإن سَورة الغضب بالعتاب تنكسر ، وَلّى عنها الوجه وهو يُدمدم قائلاً : وبات وباتت له . وفي التفاته الثالث على ما تقدم .

وإنما أوردت تحليل السكاكيّ بتفصيلاته لأبيات امرئ القيس ؛ لكي نتبين من خلالها قدرة الرجل على الربط بين الأسلوب ومبدعه من خلال رصد الطاقات التعبيرية التي يستعين بها في كلامه ؛ لأنَّ هذه الطاقات أو الإمكانات هي التي تعطي الأداء – في رأي السكاكي – قيمتَه البلاغية ، ذلك « أن الفحول البزل لا يعترفون بالبلاغة لامرئ ، ولا يقيمون لكلامه وزناً ما لم يعثروا من مطاوي افتناناته على لطائف اعتبارات ، والتفاضل بين الكلامين قلّما يقع إلا بأشباهها .»[1]

ومن مباحث المعاني التي تتميز بإمكاناتها الأسلوبية مبحثُ الفَصْل والوَصْل؛ لاعتماده على الأدوات الرابطة ، التي يُطلق عليها حروفُ المعاني ، والتي خرج بها البلاغيون عمّا تؤديه من وظيفة نحوية إلى أمور وراء ذلك ، من حيثُ قدرتها على الربط بين الجمل والمفردات . ولم يقتصر الأمر على حروف العطف وحدها ، بل إن ابن الأثير ومَنْ بعده العلويّ قد مدّا هذا المبحث إلى الحروف الجارّة باعتبار قدرتها – هي الأخرى – على وصل الكلام ، وأن لها معاني تخرج بها عن عملها النحويّ ، وأن هذه المعاني لا تكتسب وجودها من الدّلالة المعجمية ، وإنما من السياق الوظيفيّ ، فمعنى هذه الحروف هو وظيفتُها في آن واحد ، ومن هنا كانت عملية العدول بين هذه الأحرف ذاتَ تأثير بالغ في الدّلالة ؛ إذ لا يكتمل معناها إلا بوجود التركيب المتكامل ، فلا إفادة من حرف الجر إلا بوجود المجرور ، ولا العطف إلا مع المعطوف ، فلا بيئة لهذه

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٨٨ .

الأحرف خارج السّياق باعتبارها من أهم وسائل التعليق في اللغة .

ففي حروف العطف نجد أن (الواو) تفيد مطلق الاشتراك والجَمْع في المعنى، (والفاء) توجب الترتيب من غير تَراخٍ ، و (ثم) توجبه مع تراخٍ ، و (أو) تفيد التردُّد بين شيئَيْن وتجعله لأحدهما لا بعينه ؛ ولا يتمُّ ظهور هذه المعاني إلا إذا دخلت في تركيب ، فإذا عُطِف بواحد منها الجملة على الجملة ظهرتِ الفائدة .

وبالمثل أيضا في حروف الجرّ حيث لا ينكشف معنى الحرف إلا بعد وضعه في الجملة فيظهر المراد منه ، فالابتداء في (مِنْ) والانتهاء في (إلى) يتحقق في الكلمة التي جاءت بعد كلٍّ منهما ، وكذلك الظرفية في (في) والاستعلاء في (على) .

وتنبّه البلاغيون إلى الإمكانات التعبيرية في إشراب الحرف معنى حرفٍ آخر ، أو العدول عن حرف إلى آخر ، من ذلك – مثلاً – العطفُ الوارد في قوله تعالى : ﴿ يَوْمَ يَفِرُّ المَرْءُ مِنْ أخيهِ . وَأُمِّهِ وَأبيهِ . وَصاحِبَتِهِ وَبَنيهِ . لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنيهِ ﴾ ففي هذا العطف ما يكشف عن جانبٍ خاصّ من بلاغة النَّسَق ؛ إذ يجري العطف بين المتعاطفات هنا على : الأحب فالأحبّ ، والأقرب فالأقرب من هول ذلك اليوم ، وقد وضح ابن جِزّي الكلبيّ سرَّ هذا الترتيب حيث ذكر فرار الإنسان من أحبابه ، ورتّبهم على ترتيبهم في الحُنُوّ والشفقة ، فبدأ بالأقل ، وختم بالأكثر ؛ لأن الإنسان أشدُّ شفقةً على بنيه من كل ما تقدم ذكره ، وإنما يفر منهم لاشتغاله بنفسه . أما الزمخشري فلكي يصل إلى هذا التّرقي في الرُّتبة أشرَبَ واوَ العطف معنى بَلْ ، فبدأ بالأخ ثم الأبوين لأنهما أقرب منه ، ثم بالصاحبة والبنين لأنهم أقرب وأحب ، كأنه قال: يفر من أخيه بل من أبويه ، بل من صاحبته وبنيه .[1]

(١) عفت الشرقاوي : بلاغة العطف في القرآن الكريم . بيروت ، النهضة العربية ، ١٩٨١ . ص ١٠٤ .

وتأثير العدول من حرف إلى حرف قد يؤدّي إلى تغيُّر كليٍّ في المعنى – كما يقول ابن الأثير – فَفِعْل المطاوَعة لا يُعطف عليه إلا بالفاء دون الواو ، فإذا جاءت الواو تغيّر معنى المطاوعة برغم أن ظاهر الفعل يدل عليها ، ففي قوله تعالى : ﴿ وَلا تُطِعْ مَنْ أغْفَلْنا قَلْبَهُ عَنْ ذِكْرنا وَاتَّبَعَ هَواهُ ﴾ يتحول معنى « أغفلنا قلبه » إلى « صادَفْناه غافِلاً » لأننا نقول : « أعطيتُه فأخذ ، ودعوتُه فأجاب ، ولا تقول أعطيتُه وأخذ ولا دعوتُه وأجاب .»[1]

كما نجد ابن الأثير – أيضاً – يستحسن العدول في حروف الجر ، حيث يمثِّل ذلك سِمة إبداعية في الخروج عن النَّمط المألوف في الاستعمال « فقد عُلِم أن (في) للوعاء و (على) للاستعلاء فنقول (عليٌّ في الغرفة) و (عليٌّ فوق الحصان) لكن إذا أريد استعمال ذلك في غير هذين الموضِعَيْن ممّا يَشْكُل استعماله عُدِل فيه عن الأولى ، فممّا ورد منه قوله تعالى : ﴿ قُلْ مَنْ يَرْزُقُكُمْ مِنَ السَّمَواتِ وَالأَرْضِ قُلِ اللهُ وَإِنّا أَوْ إِيّاكُمْ لَعَلَى هُدًى أَوْ في ضَلالٍ مُبينٍ .﴾ ألا ترى إلى بَداعة هذا المعنى المقصود لمخالفة حرفَي الجر ها هنا ؛ فإنه إنما خولف بينهما في الدخول على الحق والباطل لأن صاحبَ الحق كأنه مستعلٍ على فرَس جوادٍ يركض به حيثُ شاء ، وصاحبَ الباطل كأنه منغمِسٌ في ظلام ، منخفضٌ فيه لا يدري أين يتوجّه . وهذا معنى دقيق قلّما يُراعى مثله في الكلام .»[2]

ومن ذلك قولُه تعالى : ﴿ إنّما الصَّدَقاتُ لِلفُقَراءِ وَالمَساكينِ وَالعامِلينَ عَلَيْها وَالمُؤَلَّفَةِ قُلوبُهُم وَفي الرِّقابِ وَالغارِمينَ وَفي سَبيلِ اَللهِ وَابْنِ السَّبيلِ .﴾

« عُدِل عن اللام إلى (في) في الثلاثة الأخيرة للإيذان بأنهم أرسخ في استحقاق التَّصدُّق عليهم مِمَّن سبق ذِكرُه باللام ؛ لأن (في) للوعاء فنبّه على أنهم أحقّاء بأن توضع فيهم الصدقات كما يوضَع الشيءُ في الوعاء ، وأن

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ٢٣٩ . (٢) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٢٤٠ .

يُجعَلوا مظنَّةً لها .»[1]

وقد عدَّ ابن عصفور هذا الباب من ضرائر الشعر ، ومن شواهده في ذلك :

إذا رَضِيَتْ عَليَّ بنو قشيرٍ لَعَمْرُ اللهِ أعجَبَني رِضاها

أراد « عنّي » وتوجيه ذلك أنها إذا رضيَتْ عنه أحبّتْه ، وأقبلتْ عليه ولذا استُعمِلت « عَلى » بمعنى « عَنْ » .[2]

وقد تناول ابن جِنّي مسألة العُدول في الحروف في « الخصائص » فقال : « اِعلم أن الفعل إذا كان بمعنى فِعْلٍ آخر ، وكان أحدهما يتعدّى بحرف والآخرُ بآخر – فإن العرب قد تتّسع فتوقع أحدَ الحرفين موقع صاحبه ؛ إيذاناً بأن هذا الفعل في معنى ذلك الآخر فلذلك جيء معه بالحرف المعتاد مع ما هو في معناه ، وذلك كقوله تعالى : ﴿ أُحِلَّ لكمْ لَيْلة الصّيام ِ الرَّفَثُ إلى نِسائِكُمْ ﴾ وأنتَ لا تقول : « رَفَثْتُ إلى المرأة » وإنما تقول : (رَفثتُ بها ، أو مَعها) ، لكنه لما كان الرَّفَث هنا بمعنى الإفضاء ، وكنتَ تُعدّي (أفضيت) بـ (إلى) جئتَ بها مع الرَّفَث إيذاناً بأنه معناه .»[3]

بل إننا نجد الخليل يُجوِّز تبادُل الحروف العملَ فيما بينها مع اختلاف وظيفة كلِّ حرف ، فإنه يجوِّز : بِعتُ الشاء شاة ودرهمٍ ، وإنما يريد : شاةً بدرهم . حيث صارت الواو بمنزلة الباء في المعنى ، كما كانت في قولك : « كل رجل وضيعته » في معنى (مع) .[4]

ويؤكد السكاكيُّ تبادل الحروف الوظائفَ المعنوية فيما بينها ، فعندما يتحدث عن « الباء » يقول إنها للإلصاق كقولنا : « به عَيْب » ثم تُستعمَل للقَسَم ، وللاستعطاف ، وللاستعانة ، وبمعنى « عن » كقولنا : « سألتُ به »

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ٢ ، ص ٢٤١ . (٢) عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص ٣٠٩ . (٣) ابن جني الخصائص ، ج ٢ ، ص ٤٣٥ .

(٤) سيبويه : الكتاب ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون . القاهرة ، دار القلم ، ١٩٦٦ . ج ١ ، ص ٣٩٣ .

أي عنه ، وبمعنى « في » أو « مع » كنحو « فلان بالبلد » و « دخلت عليه بثياب السفر » ، و « مِنْ » تكون للتّعدية والمجاوزة ثم تستعمل بمعنى « اللام » ، وبمعنى « على » ، و « في » للظرفية وتستعمل بمعنى « على » كقوله تعالى : ﴿ لأُصَلِّبَنَّكُمْ في جُذوعِ النَّخْلِ ﴾ ، و « إلى » لانتهاء الغاية ثم تستعمل بمعنى « مع » ، كما في قوله تعالى : ﴿ وَلا تَأْكُلوا أَمْوالَهُمْ إلى أَمْوالِكُمْ ﴾ .[1]

إن مسألة العدول في استعمال الحروف قدِ امتدّت في مباحث النحو إلى خارج حدود العطف والجر ، وتتبّعها بعض البلاغيّين محاولين الإفادة من ذلك في خَلْق صِلات متجدّدة في صياغة الجُمل وعدم الاكتفاء بالصور الوظيفيّة (الجاهزة) لتلك الحروف ، ممّا يُعَدُّ أحدَ عناصر البحث الأسلوبي الحديث .

---

(١) مفتاح العلوم ، ص ٤٤ .

الفصل الثالث
التّكرار النمطيّ

لقد اهتمّ علماء العربية بدراسة المفردات ثم الجمل من خلال أنماطها المألوفة ، ومن خلال أركانها وما لهذه الأركان من دلالات ، كما اهتموا بحدوث بعض الظواهر اللغوية و وظيفة كل ظاهرة ، كما اهتموا ببعض التّنويعات اللغوية التي لها دلالة فنية ، قد تأتي من توافق الحروف أو تَخالُفها ، أو تأتي من توافق الكلمات أو تَخالُفِها ، أو تأتي من توافق الجمل أو تخالُفِها ، ويمتد بحثهم في هذا المجال إلى تنويعات في التركيب تستند إلى عدد من المؤثرات الجديرة بالاعتبار ، يمكن أن يكون لها صلة بالمبدع أو بالمتلقّي ، وهي مؤثرات تتحوّل وتتبدل وتنحرف أحياناً عن مجراها في الاستعمال المألوف ؛ لتكون في النهاية تنوعاً فرديا أو جماعيا أسمَوه بالبديع .

وبرغم اتّهام السكاكي بأنه قذف بالبديع خارج دائرة البلاغة والفصاحة — نجده في المفتاح بعد فراغه من المحسنات اللفظية يعلّق عليها بقوله : « وأصْل الحسن في جميع ذلك أن تكون الألفاظ توابع للمعاني ، لا أن تكون المعاني لها توابع — أعني ألا تكون متكلّفة .» [1] بل إنه ترك الباب مفتوحا لمن أراد إضافة بعض مباحث البديع إلى ما أسماه المعاني والبيان .

ومن الحق أن نقو ل بأن مباحث البديع — كما في المعاني والبيان — دارت داخل الجملة الواحدة وإن امتدت في بعض مباحثه إلى ما يجاوز هذه الجملة .

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ١٨٢ .

والجملةُ بطبيعتها تتكوّن من مجموعة متآلفة من المفردات التي تكوّن في النهاية معنى مفيداً ، وهذا المعنى تكوّن أساساً في صورة ذهنية لدى المتكلم، وهو بدوره يسعى لكي ينقله في أجمل صياغة حسب الأساليب الإبداعية إلى هذا المتلقّي . وبما أننا نمتلك بميراثنا اللغوي إمكاناتِ تَكوُّنِ الجملة شكليا فإن هذا الإمكان يتيح لنا وصف بنية الجملة ؛ لنتفهّم كيفية ارتباط المعنى بمجموعة من الألفاظ المنطوقة أو المكتوبة ، وبقدر ما نتمكّن من وصف بنية الجملة بقدر ما نستطيع أن نُلقي الضوء على العلاقات المتمثلة فيها بين الشكل والمضمون ، وكلما زاد إدراكنا لشكل الجملة استطعنا أن نحدد التّداخل الحاصل بين الشكل الصوتيّ أو الكتابيّ والصورة المعنوية .

من هذا المنطلق نجد البلاغيين يمدون مباحثهم إلى بعض ألوان التعبير ليرصدوها ، ويضعوا لها المسمّيات التي يَرَونها تتوافق مع طبيعتها ، ويمكن أن نتبين في هذه المباحث الاهتمام في بعضها برصد التّنويعات اللفظية وما لها من قيمة شكلية في الأداء ، باعتبار أن اللغة تستعين بتنظيمات متعدّدة لا حصر لها ، وتسلك من أجل ذلك طرقاً متعددة – يمكن من وجهة نظر البلاغيين – إخضاعُها لقوانين عامة وقواعدَ ثابتة . وربما كان مراقبة تشكيل الجملة وتقصّي أجزائها هو الذي قادهم إلى استخلاص الخواصّ الجزئية التي تهيمن عليها ، والتي يؤثر كلٌّ منها في الآخر لأداء المعنى المقصود . وربما كان هذا – أيضاً – هو الذي دعاهم إلى المبالغة في استخلاص تنويعات الجملة وجزئياتها حتى أصبح كلٌّ تعبير له تسميةٌ محددة ، بل ربما وجدنا في مجال بحث البديعيّات – باعتبارها محسّنات – ما يمكن أن نعتبره من المقبّحات لا المحسّنات . ومع ذلك فسنحاول التعرض لبعض هذه الجزئيات التي درسوها ؛ لنتبين ما فيها من مناحي أسلوبية – إن وجِدت – ولنتبين من خلالها اتجاهات البحث البديعي على المستوى الصّوتيّ ، أو على المستوى الدّلاليّ .

لقد كان عنصر الإيقاع خاصيَّة تتوفر بدرجة عالية في الشعر ، كما تتوفر بشكل أو بآخر في النثر ، فوجدنا فيهما كثيراً من التغيُّر والتَّساوي والتَّوازي والتَّوازن والتَّكرار ، وكلُّها عناصر إيقاعية اهتم لها البلاغيون ، وبذلوا جهداً وفيراً في اكتشاف قوانينها . والحق أنهم بذلوا في هذا المجال جهداً كبيراً لاكتشاف جوانبه في اللفظة الواحدة ، وجوانبه في التركيب ، وقد أجمل التَّنوخيُّ ذلك في قوله عند التناسب في الألفاظ والمعاني : « وأكثرُ ما يُحتاج إليه في الألفاظ لأن المعاني التي تطلب لا يلزم فيها ترتيب ولا مناسبة ؛ فإن المتكلم قد يفتقر إلى ذكر الأشياء المتناقضة والمتضادة والمتغايرة والمتنافرة ، وحيث لا يفتقر إلى شيء من ذلك فهو التَّناسب .» (١)

نذكر عبارة التَّنوخيِّ مع تحفُّظنا عليه في محاولة الفصل بين الشكل والمضمون ؛ لأن عنصر التناسب أو التناقض إذا تحقق في أحدهما فهو – بلا شك – متحقِّقٌ في الآخر ، بل إن وجود التناقض في التركيب إنما يحقق في النهاية نوعاً من التناسب أيضاً ، فالطباق والمقابلة تتمثل فيهما عناصر الإيقاع المعنويّ ؛ ولذا جعلهما قُدامة من نعوت المعاني . (٢)

ويبدو أن إدراك ابن أبي الأصبع لهذه الحقيقة هو الذي جعله يقسمه إلى قسمين : أحدهما يأتي بألفاظ حقيقية ، والآخر يأتي بألفاظ المجاز ، فما كان بألفاظ الحقيقة سمّاه طِباقاً ، وما كان بلفظ المجاز سمّاه تكافؤاً ، فمفهوم التسمية يؤكد أن مفهوم التناسب كان واضحاً لدى ابن أبي الأصبع .

فأقسام التَّقابل يمكن أن تندرج – كما نرى – تحت مفهوم التناسب ، حيث تتقابل وحداتٌ معنوية مع وحداتٍ معنوية أخرى ، نحو قوله تعالى : ﴿ فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلاً وَلْيَبْكُوا كَثِيراً ﴾ فالضحك يتناسب مع البكاء ، والقلة تناسب الكثرة . وقد يأخذ هذا الأداء النمطيّ شكلاً آخر من خلال ما أسماه

(١) التنوخي : الأقصى القريب ، ص ٩٢ .
(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٤١ .

الرازي « التَّعديد » وهو يتمثل في إيقاع الاعداد من الأسماء المفردة في النثر والنظم على سياق واحد ، فإن روعي فيه ازدواج أو تجنيس أو مطابقة أو مقابلة ونحوها – فهو في غاية الحُسْن ، مثل قولنا : فلان إليه الحلُّ والعَقْد ، والقَبول والرَّد ، والأمر والنهي ، والإثبات والنفي .[1]

وقد يأخذ هذا التناسب النمطي شكلاً معنويا خالصاً فيما أطلَق عليه الرازيّ أيضاً « تنسيق الصِّفات » كقوله تعالى : ﴿ هُوَ اللهُ الّذي لا إلَهَ إلا هُوَ المَلِكُ القُدّوسُ السَّلامُ المُؤْمِنُ المُهَيْمنُ العَزيزُ الجَبّارُ المُتَكَبِّرُ ﴾ وقوله تعالى : ﴿ يا أيُّها النَّبِيُّ إنّا أرْسَلْناكَ شاهِداً وَمُبَشِّراً وَنَذيراً وَداعِياً إلى اللهِ بِإذْنِهِ وَسِراجاً مُنيراً .﴾ [2]

ومن التَّكرار النمطيّ الذي اهتم له البلاغيّون على المستوى الصَّوتيّ مبحث السجع الذي عدَّدوا فيه ألواناً من الأداء ، يتمثل فيها عنصر التَّوازن اللفظي ، فمنه أن يكون الجزآن في السجع متعادلَيْن ، لا يزيد أحدهما على الآخر ، مع اتِّفاق الفواصل على حرف بعينه ، كقول الأعرابي : سنة جَرِدَتْ ، ومال جَهَدتْ ، وأيد جَمَدت ، فرحم الله مَنْ رحِم ، وأقرض مَنْ لا يظلِم .

ومنه أن يكون ألفاظ الجزءين المزدوجَيْن مسجوعة فيكون الكلام سجعاً في سجع ، وهو مثل قول النَّضْرِ : حتى عاد تعريضُك تصريحاً ، وتمريضُك تصحيحاً . فالتَّعريض والتَّمريض سجع ، والتصريح والتصحيح سجع .

بل إن هذا التكرار النَّمطيّ قد يأخذ صورة أكثر إيقاعاً عندما يشترط البلاغيون أن تكون فواصل الأسجاع موضوعة على أن تكون ساكنة الأعْجاز ، موقوفاً عليها بالسكون في حال الوقف والدَّرج ؛ لأن الغرض معه هو التناسب بين القرائن أو المزاوجة بين النثر وذلك لا يتمّ إلا بالوقف والسكون .

ويبدو أن صاحب المصباح لم يكتف بهذا التكرار وما يحدثه من تناسب في

(١) فخر الدين الرازي : نهاية الإيجاز ، ص ١١٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٣ .

الإيقاع الصوتيّ ، فأدخل لوناً آخر في السجع أسماه « الالتزام » « وهو أن يلتزم المتكلّم في السجع قبل حرف الرّويّ ما لا يلزمه من مجيء حرف بعينه أو حرفين أو أكثر ، ويُحْمَدُ منه ما عُدِم الكلفة لدلالته على الاقتدار وقوة المادة ، ومن أمثلته ﴿ وَالطّور . وَكِتابٍ مَسْطورٍ ﴾ ﴿ فَلا أُقْسِمُ بِالخُنَّسِ . الْجَوارِ الكُنَّسِ ﴾ ﴿ وَاللَّيْلِ وَما وَسَقَ . وَالقَمَرِ إذا اتَّسَقَ ﴾

وتتأكد عملية التكرار النمطي بشكل واضح من حيث المستوى الصوتي فيما أسموه « بالتّرصيع » وبيان ذلك أن الفاصلتَيْن إذا اختلفتا في الوزن فهو السجع المطرّف ، كقوله تعالى : ﴿ ما لَكُمْ لا تَرْجون للهِ وَقاراً . وَقَدْ خَلَقَكُمْ أطْواراً ﴾ وإلا فإن كان ما في إحدى اللفظتَيْن أو أكثر ما فيهما مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن والتقفية فهو « الترصيع » ، كقول الحريريّ : « فهو يَطبَعُ الأسْجاع بجَواهرِ لَفْظه ، وَيقْرَع الأسماعَ بِزواجِرِ وَعْظِه .»[1]

ويستمد البلاغيون من مباحث اللغة حول المشترَك اللفظيّ ومن مباحث الصرفيّين حول الاشتقاق الذي تتوافق فيه الصُّور اللفظية الكلامَ في « التّجنيس» باعتباره أقرب النّمطيّات إلى الناحية الصوتية الخالصة . وقد تناولوه بتفريعات معقّدة حرصاً منهم على أن يتمثل في التركيب أقصى درجات التّوازن ، خاصة فيما أسمَوْه بالجناس التام الذي تتساوى فيه أنواعُ الحروف وأعدادها وهيئاتها بين كلمتَيْن ينتج عنهما صورة لفظية لها إيقاعها الخاص هي « الجناس » .

وإذا اختل أحد هذه القيود بأن حدث تغايُر في هيئة الحروف فقط ، أو في أعدادها فقط ، أو في أنواعها فقط ، أطلقوا عليه « الجناس الناقص » بل إن الحرص على توفُّر أكبر قدر من التناسب في الإيقاع جعل بعض البلاغيين يتوهّمون لوناً من الجناس يدركه القارئ أو السامع بالإشارة والفهم ، مثل قول بعضهم :

---

(١) الطراز : ٢ ، ص ٢٧٣ .

حَلَقْتُ لحيَةَ موسى بِاسْمِهِ وَبِهارونَ إذا ما قُلِبا [١]

وهنا يترك البلاغيون للقارئ تخيُّل هذا الإيقاع المتكرر بين « موسى » الاسم و« موسى » أداة الحلاقة ، وبين « هارون » ومقلوبه « نوره » .

وتتمثل محاولة البلاغيّين في استغلال أكبر قدر من إمكانية اللغة في كراهيتها لتوالي الأمثال في رصد ألوان من الأداء تعتمد على قِيَم المخالفة والموافقة في رسم الحروف ونُطقها ، بحيث تُرَكَّب الألفاظ من مجموعة أحرف ، ثم تعكس في نظامها وترتيبها ، مثل قولهم : « كلامُ الملوك ملوكُ الكلام » ومثل قول الشاعر :

وَقالوا أيُّ شَيْءٍ مِنْه أحْلى قُلتُ المقْلَتانِ المُقْتِلانِ

وقد يصل استغلال هذه الإمكانية في رصد نوعية من الأحرف تتوالى في النطق ، يتجنَّب فيها المنشئ بعض حروف المعجم ، كالإتيان ببيتٍ من الشعر خالٍ من النَّقْط كما جاء في الحريريّات :

أعدِدْ لِحُسَّادِكَ حَدَّ السِّلاحِ وَأوْرِد الآمِلَ وِرْدَ السَّماحِ

وقد يتغير هذا الاستعمال إلى إيراد الكلام معقوداً من جزءين بحيث تكون إحدى كلمتي العَقْد منقوطة كلَّها ، والأخرى مهمَلة كلّها ، كما في الحريريات أيضاً :

اِسْمَحْ فَبَثُّ السَّماحِ زَيْنٌ وَلا تُخِبْ آمِلاً تَضَيَّفُ [٢]

ومن ملاحظات اللغويين استمدَّ البلاغيّون مبحث المُعاظَلة ، وأضافوه إلى جملة الألوان البديعيّة التي تعتمد على نمطية التكرار الصّوتي [٣]، فممّا لاحظه اللغويون منذ القديم أنَّ تأليف الكلمة العربية يعتمد على جِذْر ثلاثيّ « الفاء والعين واللام » وأن التأليف بين هذه الأصول يقوم على أساس صوتيٍّ خاصّ

---

(١) نهاية الإيجاز ، ص ٢٩١ (٢) الطراز : ١٧٤/٣ وما بعدها . (٣) الطراز ٥٠/٣-٥٨ .

يهتمّ بتجاوُر مخارج الحروف أو تباعُدها ، ومن هنا قال البلاغيون : إن فصاحة الكلمة تقتضي نوعاً من التناسق في ترتيب الحروف بالنسبة إلى مخارجها ، ولذا رفضوا بعض التعبيرات التي تمثل نوعاً من التّنافر اللفظيّ ، مثل كلمة « مُسْتَشْزِراتٌ » التي وردت في معلقة امرئ القيس ، كما رفضوا – من هذا المنطلق – قول بعض الشعراء :

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكانٍ قَفْرٍ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرٌ

فتكرار القافات والراءات أكسب الكلام ثقلاً وركاكة تبعد به عن الفصاحة . وكما كانت التكرارية مرفوضة في توالي الأمثال السابقة رُفِضت التكرارية في الألفاظ المفردة كالأدوات « من ، إلى ، عن ، على » كما في قول المتنبّي :

وتُسْعِدُني في غَمْرَةٍ بَعْدَ غَمْرَةٍ سَبوحٌ لَها مِنْها عَلَيْها شَواهِدُ

والصِّيغ المفردة من غير الأدوات في نحو قول المتنبيّ أيضاً :

أَقِلْ أَنِلْ أَقْطِعِ احْمِلْ عَلِّ سَلِّ أَعِدْ زِدْ هَشِّ بَشِّ تفضَّلْ أَدْنِ سُرَّ صِلِ

ويتضح أن أساس رفض هذه الأنماط من التكرار الصّوتيّ هو الذّوق العربيّ الذي يكره التّنافر ، كما يكره التّماثل الذي يؤدّي إلى اللُّبْس ، فإذا مالت العربية بذوقها إلى التخالف فذلك لمحاولة البعد عن اللُّبس من خلال ما تُقدِّمه من المقابلات بين المتخالفين ، وهذا ما دفع البلاغيّين إلى محاولة تجنُّب ما تكرهه اللغة من تنافر أو تماثل ، والحرص أحياناً على أنماطٍ من التخالف الذي يحقق في النهاية ألواناً من التناسب في الإيقاع بحسب السّياق والاستعمال . وهو تناسُبٌ يعتمد بالدرجة الأولى على الصَّنعة الفنية المتصلة بالناحية اللفظية أو الصوتية ، وإن كان هذا لا ينفي اتّصاله بالمعنى أو الدّلالة التي تأتي بعد الوضوح ورعاية المطابقة .

وبالمثل يمكن أن نجد في مباحث البديع تحرُّكاً آخر يعتمد بالدرجة الأولى على الناحية الدّلالية التي تأتي من خلال أنماط تكراريّة لها طبيعتها الشكليّة ، والتي تمثّل لونا من ألوان التنبيه الفني يمكن رصدها من خلال الخصائص التركيبية لبعض الصّيغ المختلفة . وهي صيغ تشتمل على مبانٍ تؤدّي في حقيقتها وظائفَ أساسية في بناء الجملة ، وإن كانت دراستها قد تمّت تحت ما سُمّي « بالمكمّلات » أي علم البديع . وربما كان هذا الإحساس بأهمية مثل هذه التراكيب في صلتها بالناحية الدّلالية هو الذي دفع بعض الدارسين من علماء البيان إلى إدخالها في مباحث المعاني ، مثل مبحث التوكيد والاِستِدْراجات والإرصاد .[1]

ويأخذ التأكيد أو « التكرار » نمطا تكراريا عند البلاغيين ، ويبدو إحساسهم في هذا المبحث قائماً على أساس أن الكلام الإنسانيّ يحوي فائضاً يمكن حذفه أو الاستغناء عنه دون أن يعطل ذلك مقدرة المتلقّي على الفهم والتأثّر ، ولذا نراهم يقسمون التوكيد قسمين :

الأول – ما يكون تأكيداً في اللفظ والمعنى جميعاً ، ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ فَبِأيِّ آلاءِ رَبِّكُما تُكَذِّبان ﴾ وممّا ورد منه في السُّنّة قوله عليه الصلاة والسلام في وصف يوسف الصديق : « الكريمُ ابنُ الكريم ابنُ الكريم ابنُ الكريم يوسف ابن يعقوب بن إسحق بن إبراهيم » ومن الشعر قول المتنبي :

العارضُ الهَتِنُ ابنُ العارضِ الهَتِنِ ابـ ـنُ العارضِ الهَتِنِ ابنُ العارضِ الهَتِنِ

ومن هذا القِسْم تكريرٌ ليس وراءه كبير فائدة ، كقول أبي نواس :

أقَمْنا بِها يوماً ويوماً وثالثاً ويوماً ويَومٌ للتَّرحُّلِ خامِسُ

والمراد أنه أقام بها أربعة أيام .

---

(١) الطراز : ٢ ، ص ١٧٦ وما بعدها .

الثاني – التكرير في المعنى دون اللفظ ، ومنه المفيد وغير المفيد أيضاً ، فمن المفيد قولُه تعالى : ﴿ إِنَّا عَرَضْنا الأَمانَةَ عَلى السَّمواتِ وَالأَرْضِ وَالجِبالِ .﴾

أما غير المفيد فكقول أبي تمام :

قَسَم الزمانُ رُبوعَنا بَيْنَ الصَّبا وقَبولِها ودَبورِها أَثْلاثا

فالصَّبا والقَبول لفظتان تدلان على معنى واحد ، وهما اسمان للريح التي تهبّ من ناحية المشرق ، ومنه قول الخطيب :

قالت أمامةُ لا تَجْزَع فقلتُ لَها إن العَزاء وإنَّ الصَّبر قَدْ غُلِبا

فالعزاء هو الصبر لأن معناهما واحد .[1]

وكما كان الإحساس بوجود الفائض دافعاً إلى القول بوجود التَّكرار غير المفيد – نجد هنا – أيضاً – إحساسهم بوجود التَّرادف اللغويّ ، الذي يسمح بوجود تراكيبَ تحتوي على ما يمكن الاستغناء عنه دون إخلال بالمعنى . وهي قضية قد نختلف فيها مع هؤلاء البلاغيين ؛ لأن من الصعوبة بمكان أن نجد كلمتين مترادفتَيْن ترادفاً تاما بحيث يمكن إجراء التبادل بينهما في جميع السّياقات اللغوية . حتى بالنسبة لتلك النماذج التي قدمت لنا ، فنجد أن المرزوقيّ يقول في شرحه : قيل في القَبول إنها الصَّبا ؛ وقال النَّضر بنُ شُميل : القَبول ريحٌ بين الصَّبا والجنوب .

وقال ابن الأعرابي : القبول كلُّ ريح لينة طيبة المسِّ ، تقبلها النفس فليس للرد على أبي تمام وَجْه .[2]

كذلك فإن معنى العزاء أكثر الصبر ، أو أحسن الصبر ، ومراد الشاعر على هذا ذهب الصبر كله أدناه وأعلاه ، أقلّه وأكثره .

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ج ٣ ، ص ٣ وما بعدها ؛ العلوي الطراز ، ج ٢ ، ص ١٨٩–١٩٠ .

(٢) علي الجندي : البلاغة الفنية . ط ٢ . القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، ص ١٢١ .

ومن هذا التكرار النّمطيّ ما يأخذ شكل النّسق الرياضيّ ، أو الترتيب الهندسيّ ، وهو ما أسمَوه « ما لا يستحيل بالانْعكاس » وهو يقوم في تركيبه على نمط تكراريٍّ في الحروف والكلمات ، وقد أطلق عليه السّكاكيّ « مقلوبَ الكُل » وهو أن تعاد فيه قراءة الكلمات من آخرِ حرفٍ فنجد المعنى بتمامه دون تغيير في الشكل والدّلالة ، ومنه في الكتاب الكريم : ﴿ كلٌّ في فَلَكٍ ﴾ و ﴿ ربَّكَ فكَبِّرْ ﴾ ومن الشعر قول القاضي الأرجاني :

مَودَّتُه تَدومُ لكلِّ هَوْلٍ وَهَلْ كُلٌّ مودَّتُه تَدومُ

و واضح أن هذا اللون من التكرار الذي رصده البلاغيون يعتمد على التقدير المرسوم بدقة صناعية ، تبتعد به عن مجال التكرار الذي ترصده مباحث الأسلوب . كما يتضح – أيضاً – أن الرغبة في الاستدلال على تحقُّق هذا اللون من الأداء هو الذي دفعهم إلى البحث في آي القرآن للعثور على مثالٍ أو مثالين يؤيدان بهما ما وقعوا عليه من لون بديعيّ هو أشبه بألعاب الصّغار وأحاجي الكبار ؛ فإن التكرار الذي مثلوا به في الآية القرآنية إنما تمثّلت فيها هذه الهندسة في التركيب تلقائيا مع سهولة وانسجام نفتقدها في بيت الأرجانيّ .

ويمكن أن نلحظ – أيضاً – تكراراً يتّصل بالدّلالة في « تشابُه الأطراف » كما سماه ابن أبي الأصبع [١]، وتتمثل هذه التكرارية في إعادة الشاعر لفظ القافية في أول البيت التالي لها ، أو أن يعيد الناثر القرينة الأولى في أول القرينة التي تليها ، ومنه قوله تعالى : ﴿ اللهُ نورُ السّمواتِ وَالأرْض ، مَثَلُ نورِهِ كَمِشْكاةٍ فيها مِصْباحٌ ، المِصْباحُ في زُجاجَةٍ ، الزُّجاجَةُ كأنّها كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ .﴾

---

(١) ابن أبي الأصبع : تحرير التحبير ، ج ٣ ، ص ٥١٠ .

ومن الشعر قول قيس :

إلى اللهِ أشكو فَقْدَ لُبْنى كَما شَكا إلى اللهِ بَعْدَ الوالِدَيْـنِ يَتيـمُ
يَتيمٌ جَفـاهُ الأَقْرَبـونَ ، فَجِسْمُـهُ نَحيلٌ ، وَعَهْدُ الوالِدَيْنِ قَديمُ

ويلحظ ابن معصوم أهمية هذا اللون من التكرار في تلاحم الدّلالة واتّصالها بين الأبيات ؛ لأن فيه « دَلالة على قدرة عارضة الشاعر ، وتصرفه في الكلام ، وإطاعة الألفاظ له ، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع في السمع والطّبع ؛ فإن معنى الشعر يرتبط ويتلاحم به حتى كأن معنى البيتين أو الثلاثة معنى واحد .» [1] ومن أنواع التكرار التي تُمثِّل في نمطيتها حلقة مُغْلَقة يرتبط فيها أولُ الكلام بآخره ما ورد تحت « ردّ العَجُز على الصّدر » حيث يَرد اللفظ في الكلام ، ثم ينمو بعده المعنى وصولاً إلى خاتمة يتكرر فيها هذا اللفظ ، سواء اتّحد اللفظان في المعنى أو اختلفا فيه ، كقوله تعالى : ﴿ وَتَخْشى النّاسَ وَاللهُ أَحَقُّ أن تَخْشاهُ ﴾ وكقول الشاعر :

سَريعٌ إلى ابْنِ العَمِّ يَلطِمُ وَجْهَه وَليسَ إلى داعي النَّدى بِسَريعِ

ويعتبر الدكتور إبراهيم سلامة ردَّ العَجُز على الصَّدر ، نابعاً من ذوق العربيّ في الشعر ، كما أرجع الحُسْنَ فيه إلى نوع الدّلالة التي تهدف إلى التقرير والتبيين والتّدليل ، وإلى ما فيه من زيادة المعنى التي ترجع إلى الإيحاء النابع من اللفظ الأول بِتوقُّع الثاني . وهذا الإيحاء يذكر به عند الإنشاد ، فهو رابط من روابط التّذكر ، كما أن التّردُّد المتمثّل في اللفظتَين يعطي لوناً من الإيقاع الموسيقيّ يتقارب مع الغناء الذي يُطلب فيه تَرداد بعض ألفاظ بعينها ، يدركها السامعون على البديهة بمجرد الإنشاد . [2]

---

(١) ابن معصوم : أنوار الربيع . النجف ، ١٩٦٩ . ج ٣ ، ص ٥٠ .

(٢) إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان . ط ٢ ، القاهرة ، الأنجلو ، ١٩٥٢ . ص ١٢٢ .

ويتقارب مع هذا اللون في قيمته التّكرارية ما سمّاه البلاغيون « الإرصاد أو التّسهيم » وهو يتأتى بأن يحتوي الكلام على ما يدل على آخره ، كقوله تعالى : ﴿ وَما كانَ اللهُ لِيَظلِمَهُمْ وَلكِنْ كانوا أنفُسَهُمْ يَظْلِمونَ .﴾

فالنظر إلى السياق يؤدّي إلى وجود توقُّع يشارك به المخاطب المتكلّم ، حتى كأن الكلام أصبح « سبيكة مفرَغةً » على حد تعبير أبي هلال [١] حيث يُنبئ أول الكلام عن مقطعه ، وصدرُه يشهد بِعجُزه ،كقول الشاعر :

أحلّتْ دَمي مِنْ غَيرِ جُرْمٍ ، وحرَّمَتْ بِلا سَبَبٍ يومَ اللقاءِ كَلامي

فَليسَ الذي حَلّلْتِهِ بِمُحَلَّلٍ وليسَ الذي حَرَّمْتِهِ بِحَرامِ

ويكاد (التّرديد) يأخذ طابعاً متميّزاً في قدرته على ترتيب الدلالة والنمو بها تدريجيا في نسق أسلوبيّ يعتمد على التّكرار اللفظيّ ، وهو كما عرّفه ابن أبي الأصبع : « أن يُعلّق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى ، ثم يردّدها بعينها ، ويعلقها بمعنى آخر » [٢] ففي قوله تعالى : ﴿ وَإذا جاءَتْهُمْ آيَةٌ قالوا لَنْ نُؤمِنَ حَتّى نُؤتَى مِثْلَ ما أوتِي رُسُلُ اللهِ ، اللهُ أعْلَمُ حَيْثُ يَجْعَلُ رِسالَتَهُ ﴾ يتمثل الترديد في لفظي الجلالة حيثُ استأنف الجملة الأخيرة ﴿ اللهُ أعلمُ حَيْثُ يَجْعلُ رِسالَتَه ﴾ تدرُّجاً في الرد والرّدْع .

ويأخذ التّرديد طابعه الذي أشرنا إليه فيما سُمّي بـ (ترديد الحَبْك) حيث تتردد فيه كلمة من الجملة الأولى في الجملة الثانية ، ومن الثالثة في الرابعة ، كقول زهير :

يَطْعَنُهمْ ما ارْتَموا حتّى إذا طَعِنوا ضارَبَ ، حتّى إذا ما ضَارَبوا اعْتَنَقا [٣]

فالنّمط التكراريُّ يتحقق معه دفعُ المعنى إلى النمو تدريجيا وصولاً إلى الحدّ الذي يحسُن الوقوف عنده ، حتى يمكن أن نعتبر اطّراد المعنى تداخل مع وجوه

---

(١) الصناعتين ، ص ٣٩٧ . (٢) تحرير التحبير : ٢ ، ص ٢٥٣ . (٣) السابق ، ص ٢٥٣ .

الحال المناسبة فيه .

ويمكن أن نتبين في بعض ألوان البديع ما يدل على أن الحيِّز المكانيّ يؤدّي إلى تَماسّ الدّلالة وتشابكها من خلال التّكراريّة ، مثل (المشاكَلَة) التي تقوم على ذكر الشيء بلفظِ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقاً أو تقديراً .

ومن الأول قولُه تعالى : ﴿ وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُها ﴾ وقول الشاعر :

قالوا اقْتَرِحْ شَيْئًا نُجِدْ لَكَ طَبْخَهُ   قُلتُ اطْبُخوا لي جُبَّةً وَقَميصا

وأما الثاني فكقوله تعالى : ﴿ صِبْغَةَ اللهِ ﴾ وهو مصدر مؤكد منتصب والمعنى (تَطهير الله) لأن الإيمان يطهِّر النفوس ، والأصل (صَبَغَنا اللّهُ بالإيمان صِبْغَة) فجيء بلفظ الصِّبغة للمشاكلة ، وإن لم يكن قد تقدم لفظ الصَّبْغ لقرينة الحال .[1]

والمشاكلة – كما يراها الدكتور أحمد كمال زكي – تهدف إلى ناحية معنويّة ، تُجاوز الدقة المنطقية كما تفارق الدّلالة الرمزية[2]، وهي – كما نرى– تقوم على اكتساب الألفاظ من المجاورة تمازُجاً في الدلالة يخرجها عن النمط المألوف ، ويَعْدِل بها عن دلالة المطابقة إلى الناحية الإبداعية ، وهذ التمازجُ لا يتمثل في التكرار المجسَّم في العبارة ، بل إنه يتحقق ذهنيا من خلال تقدير المجاورة في الدّلالة وما يستتبع ذلك من تمازجها .

و « المجاوَرَة » تمثِّل لونًا بديعيا مستقلا عن أبي هلال[3] بحيث يتردد في البيت لفظتان ، كلٌّ واحدة منهما بجانب الأخرى ، أو قريباً منها ، من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يُحتاج إليها ، وذلك كقول علقمة :

ومُطعِمُ الغُنْمِ يومَ الغُنْمِ مَطعَمَهُ   أنّى تَوجَّهَ ، والمحْرومُ مَحْرومُ

---

(١) الإيضاح ، ص ٢٥١ ، ٢٥٢ . (٢) النقد الأدبي الحديث : أصوله واتجاهاته ، ص ١١١ ، ١١٢ .

(٣) الصناعتين ، ص ٤٠١ ، ٤٠٢ .

والتكرار مع المجاورة يتحقّق في « الغُنم يوم الغُنم » و « المحروم محروم » وهو تكرار يتحقّق فيه المستوى الصوتيُّ والمستوى الدّلاليُّ على صعيد واحد .

وقد يمتد هذا التكرار مع المجاورة إلى أكثرَ من كلمتين في مثل قول الشاعر :

كأنَّ الكأسَ في يَدِهِ وَفيه عقيقٌ في عَقيقٍ في عَقيقِ (١)

ويمتد التكرار النمطيُّ إلى خارج حدود الجملة الواحدة ، أو البيت الواحد ؛ ليشمل القطعة مكتملةً فيما سمّاه العلويُّ (التَّرجيع في المُحاوَرة) الذي يحكي فيه المتكلم مراجعةً في القول ، ومحاوَرة جرتْ بينه وبين غيره ، بأوجز عبارة ، وأخصر لفظ . (٢) وقد مثَّل لذلك بقول أبي نواس :

قـال لـي يَومًـا سُلَيْمـا نُ ، وبَعْضُ القولِ أشْنَعْ
قـال : صِفْنـي وعَلِيـا أيُّنـا أتقـى وَأروعْ ؟
قلتُ : إني إنْ أقُـلْ مـا فيكُما بِالحـقِّ تَجْـزَعْ
قال : كلا . قلتُ : مَهْلاً قال : قُلْ لي . قلت : أسْمَعْ
قال : صِفْه . قلت : يُعطي قال : صِفْني . قلتُ : تَمْنَعْ

والذي أعتقده أن ما أوردتُه من أنماط تكرارية يمثِّل غالبية الألوان التي أوردها البلاغيّون في البديع ، وإنما تأتي الزيادة العددية في هذه الألوان من طبيعة التفريعات والتنويعات ، التي كانوا يلجئون إليها تكثيراً للأقسام إظهاراً للبراعة والمقدرة ، ويبدِو أنهم تناسَوا كونَهم أمام ظواهر أسلوبية في الأداء الفنيِّ، يستخرجون قِيَمها الجمالية ، فانساقوا إلى تنويعات تقوم على الفرض والتوهم أحياناً ، ممّا أفسد عليهم هذا المبحث ، وعطّل فائدته .

إن الدارس المنصف يمكنه أن يتبيَّن في مبحث البديع وجود الخطَّين

(١) الصناعتين ، ص ٤٠٢ . (٢) الطراز : ٣ ، ص ١٥١ .

المتوازِيَيْن اللذين أشرنا إليهما ، ونعني بهما المستوى الصَّوتيّ والمستوى الدّلاليّ ، حيث أدرك رجال البلاغة أن عملية اختيار الشاعر تخضع لمؤثرات جمالية – وإن كانت زائدة على أصل المعنى – يستطيع بها خَلْق سلسلة من الأنماط التكرارية تُماثِل إلى حد كبير تلك العلاقات التي أفرزتْها مباحث (علم المعاني) . وكان من الطبيعيّ أن تقوم الدراسة في هذا الاتجاه ببحث العلاقات بين التراكيب والصِّيَغ – النحوية والصرفية والصوتية – مع تركيز مكثَّف على القيم الخلافية والتَّوافقية وما ينتج عنهما من تناسب صوتيّ أو معنويّ ، بل نجد أن مباحث البلاغيين في هذا المجال رَصَدت أوجه التبادل بين الخلافيّات والتوافقيّات وما ينتج عن ذلك من أشكال بديعية ، أعطوها مسمَّياتِها التي راقت لهم ، و وجدوها تتناسب مع طبيعة هذا اللون الذي رصدوه .

لقد كانت محاولة البلاغيّين في مجال البديع بمثابة استكشاف لإمكانات اللغة ، ومن المؤكد أنهم قدَّموا في استكشافهم بعض الإنجازات اللافتة ، ولكن مّما يُؤسف له أنهم لم يطوِّروا كل ذلك وصولاً إلى منهج أسلوبيّ في فهم الأداء الفنيّ . كما لم يحاولوا الربط بين التَّوصيف الشكليّ لبديعياتهم والبنْية الحقيقية للعمل الأدبيّ ، فقد اقتصر دورهم على عرض الوسائل والأدوات البديعية دون محاولة توجيهها فنيا لخدمة العملية الإبداعيّة ، وذلك بإدخالها في صميم الصياغة اللغوية ، باعتبارها كُلا متكاملاً ليس فيها ما يُنتج دَلالة تُطابق مقتضى الحال أو ما يبتعد عنه ، فليس للنص وجود خارجَ صياغته بكل مستوياتها المختلفة ، فإن امتد الوجود إلى بعض الجوانب الأخرى فإنما يستمدُّ منها أبعاداً لهذه الصياغة تساعد على التفسير الجماليّ لها .

ويبدو أن البلاغيّين كانوا أكثر سَداداً في مباحث « المعاني » كما رأينا في تحليلنا لبعض مباحثه ، وفي مباحث « البيان » كما رأينا في دراستنا لفلسفة المجاز – عنهم في مباحث « البديع » ، خاصة بعد أن وصل أمر الإنتاج

الأدبيّ بما يحمله من بديع إلى أن ينسى المبدِع « أنه يتكلّم ليُفهِم ، ويقول ليُبين ، ويُخيَّل إليه أنه إذا جمَع عدةً من أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عَناه في عمياء ، وأن يوقع السامع طلبه في خبط عشواء .» [1]

---

(١) الإيضاح ، ص ٢٨٤ ، ٢٨٥ .

الفصل الرابع
السّياق

عندما يعمد المبدع إلى تكوين جملة لغوية يقوم بعمليتَيْن متكاملتَيْن : في الأولى يُجري اختياراً في مفردات مخزونه اللغويّ ، وفي الثانية يُجري عملية تنظيم لما تمّ اختياره ، بحيث يتلاءم هذا التنظيم مع النسق الذي يدور فيه الكلام .

واللغة لها نظامها الذي يحكمها ، ونظام مفرداتها يقرِّر تجاور الخبر مع المبتدأ ، والفعل مع الفاعل والمفعول ، ويصرّ نظام اللغة على اطراد هذه الظواهر ، ولكن عندما يلجأ المبدع إلى تطبيق هذه النظم في شكل كلام أدبي فإنه لا يحافظ على هذا الاطِّراد ، وإنما تحكمه سياقات الكلام فيتخلّى عن الرُّتب المحفوظة إلى انتهاكات ، أو تكراريّات ، أو منبِّهات أسلوبية تبدو في شكل دفقات تعبيرية ، لها طبيعةٌ مختلفة عن النظام المطّرد .

وقد لاحظ البلاغيّون منذ القديم ظاهرة السياق من خلال مقولتهم الدقيقة بأن : لكلٍّ مقام مقال ، ولكل كلمة مع صاحبتها مقام ؛ فانطلقوا في مباحثهم حول فكرة السياق ورَبْطها بالصياغة ، أو بمعنى أصح ربط الصياغة بالسّياق . وأصبح مقياس الكلام في باب الحُسْن والقبول بحسب مناسبة الكلام لما يليق به ، أي مقتضى الحال « فإن كان مقتضى الحال إطلاقَ الحكم فحُسْن الكلام تجريده من مؤكّدات الحكم ، وإن كان مقتضى الحال بخلاف ذلك فحُسْن الكلام تحلّيه بشيء من ذلك بحسب المقتضى ضعفاً وقوة ، وإن كان

مقتضى الحال طيَّ ذكر المسند إليه فحُسْن الكلام تركه ، وإن كان المقتضى إثباته على وجه من الوجوه المذكورة فحُسْن الكلام وروده على الاعتبار المناسب، وكذا إذا كان المقتضى ترك المسند فحسن الكلام وروده عارياً عن ذكره ، وإن كان المقتضى إثباته مخصَّصاً بشيء من التخصيصات فحسن الكلام نَظْمه على الوجوه المناسبة من الاعتبارات المقدَّم ذكرها ، وكذا إن كان المقتضى عند انتظام الجملة مع أخرى فَصْلَها أو وَصْلَها والإيجازَ معها أو الإطنابَ ، أعني طيَّ جُمَل عن البين ولا طيّها – فَحُسْنُ الكلام تأليفه مطابقاً لذلك .» [١]

في هذه الجملة السابقة يُجمل السكاكيُّ مقتضيات الأحوال ، أو السّياقات التي ترد فيها أنواع الصياغة بما تحويه من خواصّ تركيبية في الجملة ، ولا يَخفى على الرجل أن هذه الصياغة لها مستويان يختلفان باختلاف السياق الذي يَردان فيه أيضاً ، ويعبِّر عن المستوى الأول بأنه المستوى اللغويّ الذي ترد فيه الصياغة حسب مقتضيات الإيصال فحسب ، أما المستوى الثاني فهو الذي عبَّر عنه بالوظيفة البيانية [٢] لاختصاصه بصياغة أخرى ، تتميز بطبيعتها الجمالية وما تحويه من مفردات رُكِّبت على غير المألوف في المستوى الأول الذي تأتي فيه الصياغة وما يتفق دون قصد .

وفكرتا الحال والمقام – في مفهومْ البلاغيّين – مرتبطتان بالبُعد الزمانيّ والمكانيّ للكلام ، وذلك أن الأمر الذي يدعو المتكلم إلى تقديم صياغته على وجهٍ معين ، إما أن يتّصل بزمن هذه الصياغة فيُسمّى الحال ، وإما أن يتصل بمحلّها فيُسمّى (المقام) ؛ لأن كل كلام لا بدّ له من بُعد زمانيٍّ وبُعد مكانيٍّ يقع فيه ، ومن هنا ارتبطت فكرة الحال والمقام بالمقال ، واختلافُ صور هذا المقال يعود بالضرورة إلى اختلاف الحال والمقام .

وتمتد فكرة المقام إلى علاقة المجاورة التي تكون بين كلمتَيْن متتابعتَيْن ،

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧٣ . (٢) المرجع السابق ، ص ٧٣ .

فقالوا : إن « لكل كلمة مع صاحبتها مقام » ففي تركيب الشرط نجد الفعل الذي قصد اقترانه بأداة الشرط له مع إنْ مقام يختلف عن مقامه مع إذا ، فمقام الأداة الأولى يقتضي الشك ، ومقام الثانية يقتضي التحقيق بحصول الشيء ، فإن وإذا وإن اشتركتا في أصل المعنى وهو الشرط والتعليق – فقد اختلفتا من حيث المقام ، وكذا لكل كلمة من أدوات الشرط مع الماضي مقام ليس لها مع المضارع ، ففي الماضي مقامها إظهار غلبة الوقوع ، وفي المضارع إظهار الاستمرار المتجدد .

واللغةُ بهذه الاعتبارات تمثِّل – عند البلاغيّين – نظاماً يتصل بالأنسقة الخاصة ، وتخضع لاعتبارات تتحكم في علاقاتها ، وهو ما يمكن أن نجد له ما يقابله عند دي سوسير في مقولته عن العلاقات السّياقية والإيحائية .

« فهناك في القول علاقات تقوم بين الكلمات في تسلسلها ، تعتمد على خاصيَّة اللغة الزمنية كخط مستقيم يُستبعَد فيه إمكانية النطق بعنصرين في وقت واحد ، بل تَتَتابع العناصر بعضها إثر الآخر ، وتتآلف في سلسلة الكلام ، وهذا التآلفُ الذي يعتمد على الامتداد يُطلق عليه (العلاقات السّياقيَّة) . ويلاحظ أن التركيب بهذا الاعتبار يتألّف دائما من عنصرين أو أكثر مثل (الله أكبر) (الحياة الإنسانية) ، (الطقس جميل) (سنخرج من هنا) إلخ . وعندما تدخل الكلمة في تركيب ما فإنها تكتسب قيمتها فحسب من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات .

« ومن ناحية أخرى فإننا لو أخذنا أي كلمة من هذه السلسلة السياقية لوجدنا أنها تثير كلماتٍ أخرى بالتّداعي والإيحاء خارجة عن القول ، ولكنها تشترك معها في علاقة ما بالذاكرة ، ومن هنا تتكوَّن مجموعة من الكلمات تقوم بينها علاقات متعددة ، فكلمة تعليم مثلاً تتوارد معها على الذهن كلماتٌ أخرى ، مثل : تربية ومعلِّم وعِلْم ومدرسة وامتحانات وغيرها ممّا يشترك

معها من وجه ما ، ويلاحَظ أن هذه التوافقات تختلف تماماً عن علاقات النوع الأول ، فهي لا تعتمد على الامتداد الخطّيّ ، وإنما نجد مقرّها هو الذهن حيث تمثل جزءاً من الكنز الداخليّ الذي تتكوّن منه لغة أيّ فرد . ويطلق سوسير على هذه العلاقات اسمَ العلاقات الإيحائية ، بينما يسميها بعض علماء اللغة المحدَثين العلاقات الاستبدالية .»[1]

وفكرةُ المقام ، تمثّل اليوم مركز الدّلاليّة الوضعيّة ، من حيث كانت مبرزة للجانب الاجتماعيّ الذي تظهر فيه العلاقات والأحداث والظروف المقتضية لإيراد الكلام على صورة مخصوصة .

ومن المؤكد أن افتقاد المقام يؤدّي إلى ورود مفردات متناثرة لا تمثل مقالاً بالمعنى اللغويّ ، أو بالمعنى البلاغيّ ؛ لأنها لم توضع في سياق يربط بين أجزائها بحيث تؤدّي في النهاية معنى معيناً ، وعلى هذا لو قمنا بتحليل هذه المفردات من حيث مستوى الصوت أو الصرف أو النحو ، أو من حيث علاقة اللفظ بمدلوله فلن نصل أبداً إلى دلالة محددة لافتقاد السياق ، أو المقام الذي يعطي البعد المكانيّ ، وافتقادِ الحال الذي يعطي البعد الزمانيّ للصياغة .

وربما لهذا لا يمكننا إدراك بعض ألوان المقال لبعدنا عن المقام الذي قيلت فيه ، فمن الضّروريّ لفهم نصٍّ معيّن أن يعاد تصوُّر المقام الأصيل ، وكلما كان التصوُّر دقِيقاً كان إدراك النص أيسر ، وفهمُ علاقاته متاحاً للدارس ، أو للناقد .

ويمكن ملاحظة تداخُل مفهوم المقام – عند البلاغيّين – بمفهوم العلاقات السياقية ، عند دي سوسير ؛ فيما ذكره ابن الأثير في باب الصناعة اللفظية ، متدرجاً من هذا الإطار الضيق للعلاقات السياقية إلى الإطار الواسع لمفهوم السّياق المتّصل بالمقام ، فصاحب الصناعة اللفظية يحتاج في تأليفه إلى ثلاثة

---

(١) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد العربي ، ص ٣٥ ، ٣٦ .

أشياء :

الأول – اختيار الألفاظ المفردة ، وحُكم ذلك حكم اللآلئ المبدّدة ، فإنها تُتَخيَّر وتُنتقى قبل النّظم .

الثاني – نَظْم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها ؛ لئلا يجيء الكلام قلقاً نافراً عن مواضِعه ، وحُكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها .

الثالث – الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه ، وحكم ذلك حكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم ، فتارة يُجعل إكليلاً على الرأس ، وتارة يُجعل قلادة في العنق ، وتارة يُجعل شَنْفاً في الأذن ، ولكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصه .[1]

بل نجد ابن الأثير يفصِّل القول في هذه العلاقات السياقية تحت باب المُعاظَلة ، وهو تفصيل يؤكد إدراك الرجل لمفهوم الامتداد الخطيِّ لسلسلة الكلام ، وأهمية التّوافق الذي يجب أن يتوفر فيه .

والذي نعرفه أن النظام في أي أثر كلاميٍّ إنما يأتيه من اللغة ، وهو نظام ينشد لنفسه الاستمرارية والانتشار ، كما أن الكلام ما هو إلا تطبيق لهذا النظام اللغويِّ برغم ما فيه من ديناميكية وتحرك ، وقد يتمثل في هذا التطبيق بعض المشاكل ، أو الصعاب ، مما دفع بالبلاغيين إلى رصد بعضها والإشارة إليها ، و وَضْع الحلول التي تناسبها من مثل محاولة تسهيل النطق بترتيب الحروف والكلمات على شكل معين ، ومن مثل تأمين اللبس بالالتجاء إلى الذوق الصّياغيِّ الفصيح .

ومن منطلق الذوق الصياغيِّ اعتُبِر تكرير الأدوات من المعاظلة التي يجب أن

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ١ ، ص ٢١٠ .

يتجنّبها الأديب ، ولذا عيب على أبي تمام قوله :

إلى خالدٍ راحتْ بنا أُرحَبِيَّةٌ   مَرافِقُها مِنْ عَنْ كَراكِرِها نُكْبُ

فقوله : « من عن كراكرها » من الكلام المتَعاظِل الذي يثقل النطق به .[1]

كما عيب قول أبي الطيب :

وتُسعِدني في غَمْرة بعدَ غَمْرةٍ   سَبوحٌ لها منها عليها شَواهِدُ

فقوله : (لها منها عليها) من الثقيل الثقيل الثقيل .[2]

كذلك اعتُبِر تكرير حرف واحد أو حرفين في كل لفظة من ألفاظ الكلام المنثور أو المنظوم من الثقل الذي يجب تجنبه ، كقول بعضهم :

وَقبْرُ حربٍ بمكان قَفْرٍ   وليس قُرْبَ قبرِ حَربٍ قَبْرُ

وكقول الحريري :

وَأزورُ مَنْ كان لهُ زائراً   وعَافَ عافي العُرْفِ عِرْفانَه

فقوله : (وعاف عافي العرف عرفانه) من التكرير المشار إليه .[3]

ومن العيب أيضا ورود ألفاظ على صيغة الفعل يتبع بعضُها بعضاً ، كقول أبي الطيب المتنبي :

أَقِلْ أَنِلْ أَقْطِعِ احْمِلْ عَلِّ سَلِّ أَعِدْ   زِدْ هَشِّ بشِّ تفضَّلْ أَدْنِ سُرَّ صِلِ

فهذه ألفاظ جاءت على صيغة واحدة ، وهي صيغة الأمر ، كأنه قال : افعل افعل ... هكذا إلى آخر البيت ، وهذا تكرير للصيغة ، وإن لم يكن تكريراً للحروف إلا أنه أخوه .[4]

ومن المعاظلة أيضاً تضمُّنُ الكلام مضافاتٍ كثيرة كقول ابن بابك :

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ١ ، ص ٣٩٨ .   (٢) المرجع السابق ، ص ٤٠٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٤٠١ .   (٤) المرجع السابق ، ص ٤٠٥ .

حمامةَ جَرْعا حَومةِ الجَنْدلِ اسْجَعي   فأنتِ بمرأى مِنْ سعادَ ومَسْمَعِ

ومن المعاظلة أيضا ورود صفات متعددة على نحو واحد كقول أبي تمام يصف جملاً :

سَأخرِقُ الخَرْقَ بابنِ خَرْقاء كالهَيـ   ـــق إذا ما استَحمَّ مِنْ نَجَدِه [١]
مُقابَلٍ في الجَديلِ صُلْبُ القَرا   لو حُكٌّ منْ عَجْبِه إلى كَتَدِه [٢]
تامِكِـــه نَهْـــدِهِ مَداخَلِـــه   ملمومِـهِ مُحْزَئلِّـه أجُـــدِه [٣]

فالبيت الثالث من المعاظلة التي قَلْعُ الأسنان دون إيرادها . [٤]

ويمكن تدقيق الرؤية العربية القديمة لمفهوم العلاقات السّياقية بنقلها من مستوى اللغة إلى مستوى الأداء الفنيّ في دراسة الخفاجيّ للحروف والأصوات، وربطها بالنواحي الدّلالية والبلاغية ، حيث يذكر في مقدمة كتابه سر الفصاحة نُبَذاً من أحكام الأصوات وحقيقتها ، وتقطيع هذه الأصوات بحيث تصير حروفاً متميِّزة ، وأحوال مخارجها ، وكيفية تحوُّلها إلى كلام منتظم . [٥]

والفصاحة – عنده – تتحقّق بشروط يجب توافرها في الألفاظ المفردة ، والألفاظ المنظومة : فالألفاظ المفردة يجب أن تكون مؤلّفة من حروف متباعدة المخارج ، وأن تكون حسنة التأليف في السمع ، غير متوعِّرة ولا وحشية ، ولا ساقطة ولا عامية ، جارية على العرف العربي الفصيح ، غير شاذة ، وألا تكون قد عُبِّر بها عن أمر يُكره ذكره ، وأن تكون معتدلة غير كثيرة الحروف .

وكذلك الألفاظ المنظومة يجب فيها تجنُّب تكرر الحروف المتقاربة ، ويجب

---

(١) الخرق : الفلاة ؛ الخرقاء : الناقة ؛ الهيق : ذكر النعام ؛ النجَد : العرق .

(٢) الجليل : المجدول ؛ القَرا : الظهر ؛ العَجْب : أصل الذنب ؛ الكتَد : مجتمع الكتفين .

(٣) تامكه : سنامه ؛ نهده : ثديه ، محزئله : مرتفع سيره ؛ أجد : فقار الظهر .

(٤) ابن الأثير : المثل السائر ، ج ١ ، ص ٤٠٧ ، ٤٠٨ .

(٥) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة . القاهرة ، مطبعة صبيح ، ١٩٥٣ . ص ٤ ، ٥ .

أن تكون حسنة التأليف في السمع بترادف الكلمات المختارة وتواترها ، وأن تكون في موضعها حقيقة أو مجازاً ، بحيث لا يُنكر الاستعمال وضعها .

كما يذكر الخفاجيُّ أن كل صناعة كمالها بخمسة أشياء :

الموضوعُ وهو الخشب في صناعة النِّجارة ، والصّانعُ هو النَّجار ، والصّورة وهي التَّربيع المخصوص ، والآلة مثلُ المنشار والقَدوم وما يجري مجراهما ، والغرضُ وهو أن يقصد على هذا المثال الجلوس فوق ما يصنعه — إن كان كرسيا — وإذا كان الأمر على هذا ، ولا يمكن المنازعة فيه ، وكان تأليف الكلام المخصوص صناعةً ، وجب أن نعتبر فيها هذه الأقسام .»[١]

والموضوع في صناعة الكلام عنده هو الكلام المؤلّف من الأصوات ؛ وأما الصانع فهو المؤلّف الذي يَنْظِم الكلام بوضعه مع بعض كالشاعر والكاتب وغيرهما ؛ وأما الصورة فهي كالفصل للكاتب ، والبيت للشاعر وما جرى مجراهما ؛ وأما الآلة ، فأقرب ما قيل فيها أنها طبع الناظم والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك ؛ وأما الغرض فبحسب الكلام المؤلّف فإن كان مدحاً كان الغرض به قولاً ينبئ عن عظم حال الممدوح ، وإن كان هجواً فبالضّد ، وعلى هذا القياس كل ما يؤلّف .»[٢]

ومع تحفُّظنا على بعض آراء الخفاجيّ في مقاييسه الصوتية — فإن دراسته تقدِّم لنا صورة عن طبيعة العملية الاستبدالية ، وأنها ليست عفوية ، وإنما تقوم على أسس تتعيَّن بها اللفظة المختارة ، ويُستبعد بها غيرها . وهي محاولة تجعل للصياغة الأدبية بُعداً لغويا ينطلق من مفهوم العلاقات السياقية في حدودها الجزئية لبناء المفردات ، ثم التَّرقي في ذلك إلى مستوى السياق العام ، أو ما أطلِق عليه — كما ذكرنا — المقام .

والمقام — في البلاغة العربية — يتحقَّق وجوده بمجموعة عناصر تجعل منه

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص ١٠٢ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٠٣ .

شيئاً مركباً بِبُعده المكانيّ بحيث لا يمكن اعتباره موقفاً ثابتاً ، وإنما يتغيَّر بتغير ملابساته والأشخاص المشاركين فيه ، وعلى هذا كانت الصياغة مختلفةً من مقام إلى مقام كما سنحاول التعرض له بشيء من التفصيل .

سياقات الحذف والذّكر

تناول البلاغيّون في مباحث علم المعاني سياقات الكلام التي يَرد فيها حذف أحد أطراف الإسناد ، وذلك من منطلق أن النظام اللغويَّ يقتضي في الأصل ذكرَ هذه الأطراف ، ولكنَّ التطبيق العمليَّ من خلال الكلام قد يُسقِط أحدَها اعتماداً على دَلالة القرائن المقالية أو الحالية .

وبالنظر إلى منجزات عبد القاهر في هذا المجال نجد أنه تناول هذه السياقات في جانبها التطبيقيِّ دون تقنين محدَّد كما فعل البلاغيون بعده ، وإنما تتبَّع الاستعمال الأدبيّ ، وحاول رصد المجال الذي لاحظ فيه أنماط الحذف ، وربط ذلك بنظريته في النظم .

والأساس العام لمفهوم الحذف ينطلق من الحاجة الفنية للمعبر في استخدام هذا النَّسق من الأداء ، بحيث يكون العدول عنه إفساداً له ، فإننا نرى فيه « تَرْك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبِنْ .»[1]

ويتأكد ربط هذا النسق من الأداء بطبيعة المتكلم في تحليله لقوله تعالى : ﴿ واسأل القرية ﴾ فلو جاء هذا المعنى في غير التنزيل لا يمكن القطع بوجود الحذف ، لجواز أن يكون كلامَ رجل مرَّ بقرية قد خربتْ وباد أهلها ، فأراد أن يقول لصاحبه واعظاً ومذكراً ، أو لنفسه متَّعظاً ومعتبراً : سل القرية عن أهلها ، وقل لها : ما صنعوا ؟ على حدِّ قولهم : سل الأرض من شقَّ أنهارك ، وغرس

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٧٠ .

أشجارك ، وجنى ثمارك ، فإنها إن لم تجبك حواراً ، أجابتك اعتباراً . وذلك أمر يرجع إلى غرض المتكلم .[١]

وقد يرتبط هذا النسق بالصياغة الفنية ذاتها ، فلزوم الحذف يكون من أجل الكلام لا من حيثُ غرض المتكلم به ، وذلك كأن يكون المحذوف أحدَ جزئي الجملة : كالمبتدأ في نحو قوله تعالى : ﴿ فَصَبْرٌ جَميلٌ ﴾ فلا بد من تقدير محذوف ، ولا سبيل إلى أن يكون له معنى دونه ، سواء كان في التنزيل أو في غيره ، فلو نظرنا إلى (صبر جميل) في قول الشاعر :

يشكو إليّ جَملي طولَ السُّرى صَبرٌ جميلٌ فكلانا مُبْتَلى

وجدناه يقتضي تقدير محذوف كما في الآية ، والداعي إلى ذلك أن الاسم الواحد لا يفيد ، والصفة والموصوف حكمهما حكم الاسم الواحد ، وجميلٌ صفةٌ للصبر ، ونقول للرجل : مَنْ هذا ؟ فيقول : زيد ، يريد هو زيد ، فتجد هذا الإضمار واجباً لأن الاسم الواحد لا يفيد ، وكيف يُتَصوَّر ذلك ومدار الفائدة على إثبات أو نفي وكلاهما يقتضي شيئين مثبت ومثبت له ، ومنفيّ ومنفيّ عنه .[٢]

ويورد عبد القاهر سياقات الحذف من خلال النّماذج ملاحِظاً أن من مألوف الاستعمال وروده عند ذكر الديار ، كقول الشاعر :

اِعتاد قلبُك مِن ليلى عوائِدَه وَهاجَ أهْواءَك المكنونةَ الطَّللُ

رَبْعٌ قَواء أذاعَ المعصِرات به وكلُّ حيران سارٍ ماؤه خَضِـلُ

أراد ذلك ربع قواء ، أو هو ربع .[٣]

ومثله قول الآخر :

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٣٦٧ . (٢) المرجع السابق ، ص ٣٦٧ ، ٣٦٨ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٧٠ .

هل تعرفُ اليومَ رسمَ الدّارِ والطَّلَلا كَما عرفتَ بِجَفنِ الصَّيْقَلِ الخَلَلا
دارٌ لِميَّةَ إذ أهْلي وَأهْلُهمُ بِالكانِسِيَّةِ نَرْعى اللَّهْوَ وَالغَزَلا

كأنه قال : تلك دار .

وكما يُضمَر المبتدأ يضمر الفعل أيضاً ، كقول الشاعر :

ديارَ ميَّةَ إذ ميٌّ تُساعِفُنا ولا يَرى مثلَها عجمٌ ولا عَرَبُ

بنصب (ديار) على إضمار فِعل ، كأنه قال : اذْكُر ديارَ مية .

وتعليق عبد القاهر على هذه النماذج يؤكد لزوم الحذف في مثل هذا السياق حيث يقول : « وهذه طريقة مستمرة لهم إذا ذكروا الديار والمنازل .»[1]

الموضع الثاني الذي يطّرد فيه حذف المبتدأ : القَطْع والاستئناف ، حيث يبدأون بذكر الرَّجُل ويقدمون بعض أمره ، ثم يَدَعون الكلام الأول ، ويستأنفون كلاماً آخر . وفي مثل هذا السّياق يغلب وجود الخبر من غير مبتدأ ، مثال ذلك قول الشاعر :

وعلمتُ أنّي يومَ ذا مُنازِلٌ كعبًا ونَهْدا
قومٌ إذا لَبِسوا الحديـ ـدَ تَنمَّروا حِلَقاً وَقِدّا

وقوله :

هُم حلّوا من الشَّرف المُعَلّى ومِن حَسَبِ العشيرة حيثُ شاءوا
بناةُ مكارمٍ وأساةُ كَلْمٍ دماؤهُمُ من الكَلَبِ الشِّفاءُ[2]

الموضع الثالث الذي اُعْتيد فيه أن يجيء خبرٌ قد بُني على مبتدأ محذوف قولهم بعد أن يذكروا الرجل : فتًى مِنْ صفته كذا ، وأغرُّ مِنْ صفته كيت

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٧٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٧١ .

وكيت ، كقوله :

أ لا لا فَتًى بعدَ ابنِ ناشِرةِ الفَتى ولا عُرفَ إلا قدْ تولّي وأدْبَرا

فتًى حنظليٌّ ما تـزالُ رِكابُـه تجودُ بمعروفٍ وتُنكِرُ مُنْكَـرا

وقوله :

سأشكـرُ عَمْـراً إن تراخَـتْ منيّتـي أيادِيَ لم تمنُنْ وإنْ هـي جَلّـتِ

فتًى غيرُ محجوبِ الغِنى عن صَديقِهِ ولا مُظهِرُ الشّكوى إذا النّعلُ زَلّتِ(١)

ويبدو الموضع الثالث متداخلاً مع الثاني في كونه قد بُني على القطع والاستئناف ، وإن اختصّا بالحديث عن فرد أو جماعة من حيث المديح . وقد ينصرف الحديث إلى الذم أحياناً كقول الشاعر :

سريعٌ إلى ابنِ العمِّ يلطِـمُ وجهَـه وليسَ إلى داعي النّدى بِسريعِ

حريصٌ عَلى الدُّنيا ، مُضيعٌ لدينِه وليسَ لِما في بَيْتِه بِمُضيـعِ

وقد يمتد هذا التداخل - أيضاً - إلى الموضع الأول غير أنه اختصّ بالحديث عن الديار والأطلال .

ولم يغلق عبد القاهر الباب أمام رصد سياقات أخرى يرد فيها الحذف ، وإنما جعل مدار استحسان هذا النسق من الأداء للحس اللغويّ الذي إذا مرّ بموضع فيه حذف ، وحاول أن يردّ ما حُذف ، وأن يُخرجه إلى لفظه - فإن النفس تنقلب عنه ، ومن هنا وجب تناسي وجود المحذوف تماماً وإبعاده عن الوهم بحيث لا يدور في الخَلَد ، ولا يعرض للخاطر .(٢)

ومن الملاحظ أن معظم البلاغيين بعد عبد القاهر لم يتفهّموا هذا السياق ، ولم يستطيعوا وضعه تحت قانون من قوانينهم الصارمة ، ولذا علّق الرازيُّ على

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٧٢ ، ١٧٣ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٧٤ .

هذا النوع من الحذف بقوله : « أورد الشيخ الإمام أبياتاً كثيرة حُذِف فيها المبتدأ ، وحكم بحسن ذلك الحذف ، ولم يذكر علته ، ويشبه أن يكون السبب هو أنه بلغ في استحقاق الوصف بما جعل وصفا له إلى حيث يعلم بالضرورة أن ذلك الوصف ليس إلا له ، سواء كان في نفسه كذلك أو بحسب دعوى الشاعر على طريق المبالغة .»[1]

ويعرض عبد القاهر للسياق الذي يرد فيه حذف المفعول ويربطه بحاجة المتكلم ، وبطبيعة التركيب ، وصلة اللفظة بغيرها . وذلك أن ارتباط الفعل بما يليه من فاعل ومفعول – من خلال منظور عبد القاهر – يمثل علاقاتٍ أساسيةً لا تميُّز فيها بينهما ، خلافاً لنظرة النحاة من أن الفاعل يُعتبر عمدةً والمفعول فَضْلةً يمكن الاستغناء عنها ، أما عنده فحال الفعل مع المفعول الذي يتعدّى إليه حاله مع الفاعل ، فإذا قلتَ : ضرَبَ زيد ، فأسندتَ الفعل إلى الفاعل – كان غرضك من ذلك أن تُثبت الضرب فعلاً له ، لا أن تفيد وجود الضرب في نفسه وعلى الإطلاق . كذلك إذا عَدّيت الفعل إلى المفعول فقلت : ضرب زيدٌ عَمْرًا – كان غرضك أن تفيد التباس الضرب الواقع من الأول بالثاني و وقوعه عليه . فقد اجتمع الفاعل والمفعول في أن عمل الفعل فيهما من أجل الدّلالة على تَلبُّس المعنى الذي اشتُقّ منه بهما .[2]

وفي هذا المجال فإن الفعل المتعدّي قد يساوي الفعل اللازم باعتبار السياق الذي يَرِد فيه . فقد يُذكر والمراد الاقتصارُ على إثبات المعاني التي اشتُقّت منه للفاعل من غير تعرُّضٍ لذكر المفعول ، وبهذا يتساوى المتعدّي وغير المتعدّي في أننا لا نرى له مفعولاً ، لا لفظاً ولا تقديراً ، كقولنا : فلان يَحُلُّ ويعقِد ، ويأمر وينهى ، ويضر وينفع ، وعلى ذلك قوله تعالى : ﴿ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمونَ وَالَّذينَ لا يَعْلَمونَ .﴾ وكذلك قوله تعالى : ﴿ وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى ،

(١) فخر الدين الرازي : نهاية الإيجاز ، ص ١٤٣ . (٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٧٦ .

وَأَنَّهُ هُوَ أَماتَ وَأَحْيى .﴾

ويَخلُص عبد القاهر من ذلك إلى رصد السياق الذي يُحذف فيه المفعول بأنه يكون في كل موضع كان القصد فيه أن يثبت المعنى في نفسه فعلاً للشيء ؛ لأن ذِكر المفعول تنقض الغرض ، وتغيِّر المعنى .»(١)

وإذا كان السياق الأول يعود إلى الدّلالة – فإنه يورد سياقا آخر يعود الحذف فيه إلى طبيعة الصياغة ومقتضياتها ، حيث يكون للفعل مفعول مقصود معلوم إلا أنه يُحذف لدليل الحال عليه ، كقولنا : أصغيتُ إليه . والمقصود أذني ، وأغضيْتُ عليه . والمعنى : جَفْني .

وقد يكون للفعل مفعول مخصوص إلا أننا نتناساه ونخفيه قصداً للإيهام بأنه غير مقصود ، كقول البحتري :

شَجْوُ حُسّادِهِ ، وَغَيْظُ عِداهُ   أن يَرى مبصرٌ ، ويَسمعَ واعِ

فالمعنى لا محالة أن يرى مبصر محاسنه ، ويسمع واع أخباره وأوصافه .»(٢)

وهناك سياق آخر يكون فيه المفعول معلوماً مقصوداً من حيثُ إنه لا يوجد للفعل المذكور مفعول سواه بدليل الحال ، أو ما سبق من الكلام ، إلا أننا نطرحه ونتناساه بهدف توفُّر العناية على إثبات الفعل للفاعل ، وتخليصه له ، كقول عمرو بن معديكرب :

فَلو أنَّ قومي أنطقَتْني رماحُهُمْ   نَطقتُ ، ولكنَّ الرِّماحَ أجَرَّتِ

فأجرَّت فعل متعدٍّ ، ومعلوم أنه لو عدّاه لما عدّاه إلا إلى ضمير المتكلم نحو (ولكنَّ الرماح أجرَّتْني) لأنه لا يُتصوَّر وجود شيء آخر يتعدّى إليه ، لاستحالة أن يقول : فلو أن قومي أنطقتني رماحهم ، ثم يقول : ولكن الرماح أجرَّت

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٧٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٧٨ .

غيري ، لكن المعنى يقتضي أن لا ننطق بهذا المفعول والسبب في ذلك أنّ تعديته له توهم ما هو خلاف الغرض ؛ وذلك أن الغرض هو أن يُثبت أنه كان من الرماح إجْرار ، وحَبْسُ الألسن عن النطق ، ولو قال : أجرّتني ، جاز أن يتوهّم أنه لم يُعنَ بأن يُثبت للرماح إجراراً ، بل الذي عناه أن يُتَبيَّن أنها أجرّته .[1]

ومن السياقات التي يكثر فيها حذف المفعول ، مجيء فعل المشيئة بعد لو ، وبعد حرف الجزاء ، ومن ذلك قول البحتري :

ولو شئتَ لم تُفسِد سَماحة حاتمٍ كرماً ، ولم تَهدِم مآثر خالدِ

والأصل : لو شئت ألا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها فالأداء البلاغيّ يوجب ألا تنطق بالمحذوف .[2]

ويُستثنى من هذا السياق ما إذا كان مفعول المشيئة أمراً عظيماً ، أو غريبا — فيكون إظهاره هو الأحسن ، كقول الشاعر :

ولو شئتُ أنْ أبكي دماً لَبكيتُه عَلَيْهِ ، ولكنْ ساحَةُ الصَّبْرِ أوسع

فالإظهار هنا أحسن ، وسبب ذلك أنه كأنه بدع عجيب أن يشاء الإنسان أن يبكي دماً ، فلما كان ذلك — كان الأولى أن يصرح بذلك ليقرره في نفس السامع .[3]

ومن سياقات حذف المفعول قصد الشاعر تهيئة الكلام لإيقاع فعل آخر على صريح لفظ المفعول بدلا من إيقاعه على ضميره لو ذكر المفعول مع الفعل الأول ، وهو الذي أسماه الرازيُّ : (ترك الكناية إلى التصريح) .[4]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٧٩ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٨٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٨٤ . (٤) فخر الدين الرازي : نهاية الإيجاز ، ص ١٤٢ .

وقد مثَّل له عبد القاهر بقول البحتريِّ :

قد طَلبْنا فَلمْ نجِدْ لكَ في السُّؤ ددِ وَالمجْدِ وَالمكارمِ مِثْلا

والمعنى : قد طلبنا لك مِثْلاً ، ثم حُذف ؛ لأن ذكره في الثاني يدل عليه ، وسبب ذلك أن الذي هو الأصل في المدح والغرض بالحقيقة هو نفي الوجود عن المِثْل ، فأما الطلب كالشيء يُذكر ليُبنى عليه الغرض ، ويؤكد به أمره ، وإذا كان هذا كذلك فلو قال : قد طلبنا لك في السؤدد والمجد والمكارم مِثْلاً فلم نجده – لكان يكون قد ترك أن يوقع نفي الوجود على صريح لفظ المِثْل وأوقعه على ضميره ، ولن تبلغ الكناية مبلغ التصريح أبداً .[1]

ومن سياقات حذف المفعول أن يَقصد الشاعر من مفتتح كلامه دفعَ أي توهم لغير المراد ، كقول البحتري في قصيدته التي أولها :

أ عَنْ سَفَهٍ يومَ الأُبَيْرِقِ أم حِلْمِ

وهو يذكر محاماة الممدوح عليه ، وصيانتَه له ، ودفعَه نوائب الزمن عنه :

وكم ذُدتَ عنّي من تَحامُلِ حادِثٍ وسَوْرَةِ أيّامٍ حَزَزْنَ إلى العَظْمِ

فأصل الكلام – لا محالة – حَزَزْنَ اللّحْمَ إلى العَظْم ، ولكن الحذف هنا أفاد إفادة جليلة ، وذلك أن من حذق الشاعر إيقاعَ المعنى في نفس السامع إيقاعاً يمنعه به من أن يتوهَّم في بدء الأمر شيئاً غيرَ المراد ، ثم ينصرف إلى المراد ، فلو أنه أظهر المفعول فقال : (وسَورة أيام حزَزْنَ اللحم إلى العظم) فربما وقع في وهم السامع أن هذا الحزَّ كان في بعض اللحم دون كله ، فلما كان ذلك ترَكَ ذكر المفعول وأسقطه ليُزيل احتمال هذا الوهم ، ويجعله بحيث يقع المعنى منه في أنف الكلام .[2]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٨٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٩٠ ، ١٩١ .

هذه السياقات التي أوردها عبد القاهر تمثل بدقة مفهومه النّحويّ للعلاقة بين الكلمات ، وهو مفهوم يُسقط من اعتباراته تنسيق الجملة على أساس من أهمية البعض وعدم أهمية بعضها الآخر ، وإنما تركيب الكلمات هو الذي يعطي لكلّ جزئية أهميتَها في السياق ، وهو أمر لم يستطع كثير من البلاغيين بعده تنميتَه بشكل مباشر ، وإن حاولوا رصده من خلال سياقات تَقْعيديّة ، ما زالت في حاجة إلى مراجعات كثيرة من حيث التنظير أو من حيث التطبيق ؛ فالسياق عند عبد القاهر لا يَعتبر أن الكلمة نقطة البدء – كما يظن – وإنما العكس هو الصحيح ، فالسياق هو نقطة البدء ، بحيث لا يمكن وجود كيان للتعبير إلا من خلاله ، وحينئذ من الواجب رَصْد السياق ، ثم البحث عن الألفاظ وعلاقاتها فيه ثانياً .

وقد نالت فكرة السياق جهداً من النقاد القدامى ، ولكنها لم تكن متبلورة تماماً ، بحيث كان السياق في الأعمال القديمة ينصبُّ على معنى العبارة المفردة ، أو بمعنى عدة عبارات مأخوذةٍ على هذا الشكل المتمايز الأجزاء على نحو ما تتمايز حَبّات العقد فيما بينها . والحق أن المعنى يفهم من السياق أكثر مما يفهم من الوحدات الصريحة التي تؤلّفه ، أي أن السياق قد يُعطي المدلولاتِ التي لا يمكن أن تُعزى بشكل بسيط إلى وحدة معينة ، أو وحدات مضمومة بطريقة آلية .[1]

وإذا كان السياق هو الذي يُعطي المدلولات فإنه من جانب آخر هو الذي يعطي الشكل التركيبيّ للعبارة ، بحيث يكون هناك تفاعل أكيد بينهما ، وكلما أتيح لنا – بدقة – رصد السياقات التي تحيط بعملية الإبداع استطعنا تفهُّم الكثير من العلاقات التركيبية بين أجزاء الكلام . وعلاقةٌ واحدة كعلاقة

---

(١) مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي . القاهرة ، دار القلم ، ١٩٦٥ . ص ١٦١ ، ١٦٢ .

الحذف يجب أن تُفهَم في ضوء مجموعة العلاقات الأخرى ، وخاصة العلاقة المقابلة وهي الذِّكر ، وليس من المحتم أن تكون سياقات الذكر عكسَ سياقات الحذف ، بل إنهما قد يتواردان في سياق واحد ما دام هذا السياق في حاجة إلى أيٍّ منهما . وربما لهذا أورد عبد القاهر بعض سياقات الذكر ضِمْن حديثه عن سياق الحذف في فعل المشيئة . وتأكيداً لأهمية السياق في تركيب الصياغة يذكر عبد القاهر ما ردده الجاحظ في (البيان والتبيين) في ختام حديثه عن سياقات الحذف فيقول : « وأنا أكتب لك الفصل حتى يستبين الذي هو المراد ، قال « والسُّنَّة في خطبة النكاح أن يطيل الخاطب ويُقصِّر المجيب ، أ لا ترى أن قَيْسَ بن خارجة لما ضرَب بسيفه مؤخَّرة راحلة الحاملين في شأن حمالة داحِس وقال : ما لي فيها أيُّها العَشْمتان ، قالا : بل ما عندك ؟ قال : عندي قِرى كل نازل ، ورضى كل ساخط ، وخُطبة من لدُن تطلع الشمس إلى أن تغرب ، آمر فيها بالتّواصل ، وأنهى فيها عن التّقاطع . قالوا : فخَطب يوماً إلى الليل فما أعاد كلمة ولا معنى ، فقيل لأبي يعقوب : هلا اكتفى بالأمر بالتواصل ، عن النهي عن التقاطع ؟ أ و ليس الأمر بالصلة هو النهي عن القطيعة ؟ قال : أ وَ علمت أن الكناية والتّعريض لا يعملان في العقول عمل الإيضاح والتّكشيف .» انتهى الفصل الذي أردت أن أكتبه ، فقد يبصرك هذا أنه لن يكون إيقاع نفي الوجود على صريح لفظٍ مثلَ إيقاعه على ضميره .» [1]

وقد حدد البلاغيون بعد عبد القاهر سياقات الحذف في شكل إطارات ثابتة تنضوي تحت شرطين أساسيّين :

الأول — وجود ما يدل على المحذوف من القرائن .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٨٨ .

الثاني – وجود السياق الذي يترجّح فيه الحذف على الذكر .

حذف المسند إليه : ويكثر حذفه في السياقات التالية :

١– الاحتراز عن العبث . وهو سياق يعتمد بالدرجة الأولى على ظهور المخاطب ظهوراً بيّناً في عملية التّوصيل ؛ وذلك أن ما قامت عليه القرينة ، وظهر عند المخاطب – فذِكْره يُعد نوعاً من العبث ، لسقوط عنصر الإفادة ، وذلك برغم كون المحذوف يمثل ركناً أساسيا في الكلام ، كأن يكون فاعلاً أو مبتدأ في مثل قولنا : (حضر) والكلام عن شخص معيّن ، و (شمس) أي هذه الشمس .

ولكنْ يغلب حذف المبتدأ في جواب الاستفهام ، نحو قوله تعالى ﴿ وَما أدْراكَ ما هِيَهْ ؟ نارٌ حامِيَةٌ ﴾ وقوله تعالى : ﴿ وَما أدْراك ما الحُطَمَةُ ؟ نارُ اللّهِ الموقَدَةُ ﴾ أي (هي نار حامية) و (هي نار الله) .

كما يغلب بعد الفاء المقترنة بالجُمل الاسميّة الواقعة جواباً للشرط ، نحو قوله تعالى : ﴿ مَنْ عَمِلَ صالِحاً فَلِنَفْسِهِ وَمَنْ أساءَ فَعَلَيْها ﴾ وقوله تعالى : ﴿ إنْ أحْسَنْتُمْ أحْسَنْتُمْ لأنْفُسِكُمْ وَإنْ أسَأتُمْ فَلَها ﴾ أي (فعَمَلُه لنفسه وإساءته عليها) و (وإن أسأتم فإساءتكم لها .)

وكذلك بعد القول ، نحو قوله تعالى : ﴿ فَأقْبَلَتِ امْرَأتُهُ في صَرَّة فَصَكَّتْ وَجْهَها وَقالتْ عَجوزٌ عَقيمٌ ﴾ وقوله تعالى : ﴿ وَقالوا أساطيرُ الأوَّلينَ اكْتَتَبَها فَهِيَ تُمْلى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأصيلاً ﴾ أي (أنا عجوز) و (القرآنُ أساطير.)

وكذلك في مجال القَطْع والاستئناف كما سبق أن أوضحناه عند عبد القاهر .

وكذلك فيما إذا كان المسند معيّناً للمسند إليه ، منحصراً فيه حقيقة ، نحو قوله تعالى: ﴿ عالِمُ الغَيْبِ وَالشَّهادَةِ ﴾ أي (الله) . أو ادِّعاءً نحو قولنا : « وَهّاب

الألوف » والمقصود رجل مشهور بالكرم .[١]

٢- ضيق المقام عن إطالة الكلام :

وهذا السياق في الغالب يتّصل بالمتكلم في مجال الإبداع وارتباطه بالموقف النفسيّ الذي يعايشه ، كأن يكون في حالة توجُّع وألم ، نحو قول الشاعر :

قال لي كَيْفَ أنتَ ؟ قلتُ عليلُ سَهَرٌ دائمٌ ، وحزْنٌ طويلُ

أي قلتُ : أنا عليل .

ويمتدّ هذا السياق إلى مجال الأسلوب الإخباريّ ، كأن يخشى فوات فرصة ، كقول من ينبّه إنساناً إلى خطر يواجهه ، مثلا : الأسد ، أو من ينبهه إلى شيء يقتنصه ، كقولنا للصياد : غزال ، أي هذا أسد ، وهذا غزال .

٣- تيسير الإنكار عند الحاجة : وهو سياق يتّصل بالمستوى الإخباري أيضاً ؛ وذلك لأنه قد تدعو الحاجة إلى التكلم بشيء ، ثم تدعو الحاجة إلى إنكاره ، مثل قولنا عند حضور جماعة فيهم عدوٌ : غادر خائن ، فلكي تتاح فرصة الإنكار يُحذف المسند إليه .

٤- تعجيل المسرة بالمسنَد : نحو : ثروة ، أي هذه ثروة .

٥- تكثير الفائدة بإيجاد عدة احتمالات للمعنى ، نحو قوله تعالى : ﴿ قالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أمراً فَصَبْرٌ جَميلٌ ﴾ أي (فأمري صبر جميل) أو (فصبر جميل أجملُ .)

أما إذا كان المسند إليه فاعلاً فإن السياقات التي يترجّح فيها حذفه تتمثل فيما يلي :

١- حين لا يُحقّق ذكره غرضاً معيّناً في الكلام ، نحو قوله تعالى :

---

(١) درويش الجندي : علم المعاني . القاهرة ، نهضة مصر ، ص ٧٥-٧٦ .

﴿ إنّما المُؤْمِنونَ الّذينَ إذا ذُكِرَ اللهُ وَجِلَتْ قُلوبُهُمْ وَإذا تُلِيَتْ عَلَيْهِمْ آياتُهُ زادَتْهُمْ إيماناً ﴾ فقد بُني الفعلان (ذُكر وتُلي) للمجهول لعدم تعلُّق الغرض بشخص الذاكر والتالي .

ونحو قول الفرزدق يمدح زين العابدين :

يُغْضي حَياءً وَيُغْضى مِن مَهابَتِهِ فَلا يُكلَّمُ إلا حينَ يبتسِمُ

٢- ويحذف للعلم به ، كقوله تعالى : ﴿ فَإذا قُضِيَتِ الصَّلاةُ فَانْتَشِروا في الأَرْضِ وَابْتَغوا مِنْ فَضْلِ اللهِ ﴾ أي قضَيْتُم الصلاة .

٣- وقد يُحذف للجهل به ، أو للخوف منه أو عليه .

أما سياقات حذف المسند فهي تتقارب مع السياقات السابقة ، بل ربما تتحد معها أحياناً ، ممّا يؤكد تداخل السياقات في الحذف عموماً كما عرض لها عبد القاهر في دلائله . وهي تتلخص في الاحتراز عن العبث بعدم ذكر ما لا ضرورة لذكره ، ويكثر إذا كانت الجملة جواباً على استفهام عُلِم منه الخبر ، وكذلك إذا كانت الجملة بعد إذا الفجائية ، وكذلك إذا كانت الجملة معطوفة على جملة اسمية ، والمبتدآن مشتركان في الحكم نحو : أنت مجتهد وأخوك . كما يكثر حذف المسند الخبر لتكثير الفائدة .

ويكثر حذف المسند الفعل في سياقات أهمها : الاحتراز عن العبث ، كقوله تعالى : ﴿ وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمواتِ وَالأَرْضَ لَيَقولُنَّ اللهُ ﴾ أي خلقهن الله .

وحذف المفعول به له سياقات يترجّح فيها هذا الحذف ، كعدم تعلق الغرض بذكره ، أو دفع ما يوهم في أول الأمر خلاف المقصود ، أو لإفادة التعميم مع الاختصار ، أو لتحقيق البيان بعد الإبهام ، أو لاستهجان ذكر المفعول ، أو للتمكن من إنكاره عند الحاجة إلى هذا الإنكار .

ويتضح لنا أن اتّجاه البلاغيين في بحث سياق الحذف وغيره من السياقات كان يرمي إلى رصد الإمكانات التعبيرية في اللغة ، وما ينتج عنها من تطبيقات في الكلام الإبداعي والإخباري على سواء . وهي إمكانات تهتم بالتّنوعات التي لا تقوم على أساس فرديٍّ ، وإنما تهتم بالمحيط الأسلوبيّ العام الذي يرتبط بموقفٍ كلاميٍّ ، أو نمط أدبيٍّ تتحرك على أساسه الصياغة ، لتستقر في سياقات محدّدة فتتشكّل من خلالها في تلك الأنساق التي عرضنا لها .

وانطلاقا من مفهوم الحذف وبلاغته ، والسياقات التي يرد فيها - يتناول البلاغيون سياقاتِ الذكر باعتباره الأصلَ في تركيب الصياغة ، أو هو الغالب ما دامت لم توجد نكتة ترجّح الحذف . ولا شك في أن سياقات الذكر تعتمد على اتّساع دائرة العبارة بكل جزئياتها الدّلالية ، التي تقدم كثيراً من المعاني التي تتصل باحتياجات الناس في التواصل بعضهم ببعض . وطبيعةُ (الذكر) تمثل جانباً موضوعيا في الصياغة باعتبارها قائمة على الوضع اللغويّ في الأصل ، ومع ذلك فقد قام البلاغيون بتحريك هذا السياق من وَضْعِيّته إلى إكسابه لوناً من الذاتية ، يربطه باعتبارات في الأداء مستقلة إلى حدٍّ ما عن (أصل الوضع) ومتّصلة في نفس الوقت بالمقام والحال كاستجابة طبيعية للمجال الأدبيّ .

والمتكلم عندما يقوم بعملية اختيار للمادة اللغوية المتاحة فإنه بلا شك يقع تحت تأثير النظام الخاص بلغته - وهو نظام - كما قلنا - يعتبر (الذكر) أصل الأداء ، ولكن المتكلم يمتلك نِيّة جمالية تجعل لهذا (الذكر) هدفاً بلاغيا ، يتصل بطبيعة هذا المتكلم كما يتصل - في بعض الأحيان - بطبيعة الصياغة ذاتها - وأجزاءُ الجملة كلها تأخذ حقها من التساوي في أهمية الذكر ، كما أخذت حقها في أهمية الحذف .

ومن الواضح ارتباط الدّال بمدلوله ، وهذا الارتباط قد يكون في شكل عامّ

وغير محدَّد ، فإذا جاء هذا الدال بعموميته في صياغة ما مسنداً بحيث لا يمكن تخصيصه بمعيَّن فإن ذلك يمثِّل سياقًا أساسيا في الذكر ؛ لأن الإفادة شرط أساسيٌّ في الكلام ، وهي تستلزم ربط هذا المسند بمعين مذكور ؛ لتحقُّق هذه الإفادة ، كقول الشاعر :

اللهُ أنْجَحَ ما طلبْتُ بِهِ وَالبِرُّ خَيْرُ حَقيبةِ الرَّجُلِ

وقوله :

والنَّفسُ راغبةٌ إذا رغَّبْتَها وَإذا تُرَدُّ إلى قَليلٍ تَقْنَعُ [١]

وقد يتصل سياق الذكر بظروف المخاطبين أو المخاطب ، ويكون متمِّماً لعملية التوصيل فيما إذا كان فهم السامع منوطًا باللفظ دون القرائن التي لا يُعوَّل عليها في هذا السياق ، وفيما قُصد به التنبيه على غباوة السامع ، وأنه لا يفهم إلا بالتصريح ، كأن تقول لمن يسمع القرآن : القرآن كلام الله . وفيما إذا كان إصغاء السامع مطلوباً للمتكلم ومحبوباً له ، ومن هنا اعتُبر الكلام مع الأحبّاء وعظماء القدر تشرُّفًا وتلذذاً بسماعهم ، وعلى هذا قوله تعالى حكاية عن موسى عليه السلام : ﴿ هِيَ عَصايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْها ﴾ حين قال له الله تعالى: ﴿ وَما تِلْكَ بِيَمينِكَ يا موسى ﴾ وكان يكفي في الجواب أن يقول : (هِيَ عصاً) لكنه ذكر المسند إليه وهو الضمير في قوله « هي عصاي » حبا في إطالة الكلام ، وربما لهذا لم يكتفِ موسى بذكر المسند إليه بل أعقب ذلك بذكر أوصاف لم يُسأل عنها ، وهي قوله : ﴿ أَتَوَكَّأُ عَلَيْها وَأَهُشُّ بِها عَلى غَنَمي وَلِيَ فيها مَآرِبُ أُخْرى .﴾ [٢]

وقد يكون (الذكر) منصرفًا إلى المتكلِّم فيما إذا قَصَد تعظيم المسند إليه —

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٧٧ .

مثلاً – نحو : قائد الجيش حاضر . أو قصد تحقيره ، نحو : السارق اللئيم حاضر ، أو قَصد التبرك بالمذكور ، أو كان في ورود المذكور في الكلام تلذُّذ للمتكلم ، كقول قيس :

ألا ليتَ لُبْنى لم تَكُن لي خُلّةً وَلم تَلْقَني لُبْنى وَلم أدْرِ ما هِيا

وقد يتصل هذا السياق بلغة الوثائق والقانون فيما إذا قُصِد التسجيل على السامع حتى لا يتأتّى له الإنكار ، كما يقول القاضي للشاهد : هل أقرَّ خالد هذا بأن عليه لمحمد كذا ؟ فيقول الشاهد : نعم خالد هذا أقرّ بأن عليه لمحمد كذا ، فيكون ذكرُ المسند إليه متعيِّناً بحيث لا يقع فيه التباس .

وكذلك فيما قُصد الإشهاد في قضية ، مثل قول الشاهد بعد سؤاله عن بيع خالد مثلا : نعم خالد باع كذا بكذا لفلان ، فيذكر المسند إليه هنا لئلا يجد المشهود عليه سبيلاً للإنكار .

وربما كان أهم سياقات الذكر ما يتصل بطبيعة الصياغة ذاتها ، وذلك إذا كانت العلاقة بين أجزاء الجملة تقتضي مزيداً من التقرير والإيضاح ، وعلى هذا جاء قوله تعالى : ﴿ أولَئِكَ عَلى هُدى مِنْ رَبِّهِمْ وَأولَئِكَ هُمُ المُفْلِحونَ .﴾ وإن أولئك الذين ثبت لهم الهدى من ربهم هم أنفسهم الذين ثبت لهم الفلاح ، فتكرار (أولئك) أفاد اختصاصَهم بكل واحد من الأمرين .

وقد يتمثل ذلك – أيضا – فيما إذا أريد من الدلالة أن ترتبط بدلالة الفعل على التّجدُّد والحدوث ، مع ارتباطه بأحد الأزمنة الثلاثة ، نحو قوله تعالى : ﴿ يُخادِعونَ اللهَ وَهُوَ خادِعُهُمْ ﴾ فقد ذكر المسند (يخادعون) لإفادة التجدد مرة بعد أخرى مقيّداً بالزمان ، وكذلك إذا ما أريد من الدلالة أن ترتبط بطبيعة الاسم وما فيه من الثبوت من غير ارتباط بالزمان كقوله تعالى : ﴿ وَهُوَ خادِعُهُمْ ﴾ .

سياقات التّقديم والتّأخير

سبق أن أوضحنا أن الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها ، وبرغم ذلك ترك لنا النحو رُتَباً تُحفَظ بالنسبة لهذه الأجزاء ، والعدول عن هذه الرُّتب يمثل نوعاً من الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية ، ومن هنا وجّه البلاغيون اهتماماً خاصا لهذا المبحث ، ورصدوا كثيراً من التعبيرات التي توفّرت فيها هذه الظاهرة ، وما يمكن أن تفيد منه الدّلالة ، أو بمعنى أصح ما يمكن أن تتغير به الدلالة تغيّراً يوجب لها المزية والفضيلة – كما يقول عبد القاهر .

ذلك أنه إذا جاء التركيب بيّناً فيه أنه لا يَحتمل إلا الوجه الذي هو عليه ، حتى لا يُشكل ، وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه ، وأنه الصواب إلى فكر ورويّة – فلا مزية ، وإنما تكون المزية ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غيرَ الوجه الذى جاء عليه وجهاً آخر ، ثم رأيتَ النّفْس تنبو عن ذلك الوجه الآخر ، ورأيت الذي جاء عليه حُسْناً وقَبولاً يعدمهما إذا أنت تركته إلى الثاني .[١]

ومدلول (الفكر والرويّة) في عبارة عبد القاهر السابقة يجب التّنبه إليه ؛ إذ يبدو أنه يؤكد بطريقة واضحة امتداد جذور الصياغة إلى ذات المبدع الخالق ، كما يشكّل بعداً إدراكيا لوعي هذا المبدع بالمكوّنات المتشابكة لجزئيات صياغته ، وهو ليس إدراكا آليا وذهنيا ، وإنما هو إدراك خلاق يكثّف المستوى الجماليّ للتعبير عن طريق خَلْق بِنية تتداخل فيها العلاقات ، وتتبادل فيها التفاعلات بفنية تستمد قيمها من النحو الإبداعي .

ويمكن تمثُّل ذلك في تحليله لقوله تعالى : ﴿ وَجَعَلوا لِلَّهِ شُرَكاءَ الجِنَّ ﴾ فهنا انتهاك للرُّتَب بتحريك الألفاظ من أماكنها الأصيلة إلى أماكن أخرى ،

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٨٠ .

أضفت على الدلالة طبيعة جماليّة ، نفتقدها إذا ما عدنا بها إلى رُتبها الأولى .

فليس بخافٍ أن تقديم الشركاء له مزية نعدمها إذا نحن أخذناه فقلنا : وجعلوا الجنَّ شركاءَ لله ؛ لأن التقديم أضفى إفادة لا سبيل إليها مع التأخير ، بيان ذلك أن المعنى للجملة : أنهم جعلوا الجن شركاء عبدوهم مع الله . وهذا معنى يحصل مع التأخير ومع التقديم . لكن تقديم الشركاء يضيف إلى هذه الإفادة معنى آخر ، وهو أنه ما كان ينبغي أن يكون لله شريك لا من الجن ولا من غير الجن . وإذا أخِّر فقيل : جعلوا الجن شركاء لله ، لم يفد ذلك ، ولم يكن فيه شيء أكثر من الإخبار عنهم بأنهم عبدوا الجن مع الله ، فأما إنكار أن يُعبد مع الله غيره ، وأن يكون له شريك من الجن وغير الجن – فلا يكون في اللفظ مع تأخير الشركاء دليل عليه .[1]

فإذا عدنا إلى التركيب النحويّ وكيف أعطى هذه الإفادة نجد أن التقدير مع التقديم يكون أن « شركاء » مفعول أول لجعل و « لله » في موضع المفعول الثاني ، ويكون « الجن » على كلام ثان ، كأنه قيل : فمن جعلوا شركاء لله تعالى ؟ فقيل : الجن ، وإذا كان التقدير في « شركاء » أنه مفعول أول و (لله) في موضع المفعول الثاني ، وقع الإنكار على كون شركاء الله تعالى على الإطلاق من غير اختصاص شيء دون شيء .

بل وترتّب على ذلك أن اتخاذ الشريك من غير الجن قد دخل في الإنكار ، لأن الصفة إذا ذُكِرت مجردة غيرَ مُجْراة على شيء كان الذي يُعلّق بها من النفي عاما في كل ما يجوز أن تكون له الصفة .

واذا أخِّر فقيل : وجعلوا الجن شركاء الله . كان الجن مفعولاً أولَ والشركاء مفعولاً ثانياً . وإذا كان كذلك كان الشركاء مخصوصاً غيرَ مطلق ، من حيث كان محالاً أن يجري خبراً على الجن ثم يكون عاما فيهم وفي غيرهم .[2]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٨٠ . (٢) المرجع السابق ، ص ٢٨١ .

فالنظر إلى ما ترتّب على التقديم والتأخير ينبّه إلى عِظَم شأن النظم ، وكيف يؤثّر ذلك في المعنى تأثيراً بالغاً ، بحيث يمكن أن نستخلص ممّا سبق أن أي تغيُّر في النظام التركيبيّ للجملة يترتب عليه بالضرورة تغيُّر الدّلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر .

ويبدو قصور النّحويّين - عند عبد القاهر - واضحاً عندما قصروا التقديم على العناية والاهتمام ؛ لأن الشأن أن يُعرَف في كل شيء قُدم في موضع من الكلام من أين كانت تلك العناية ، ولِمَ كان أهمّ ، قال صاحب الكتاب : « كأنهم يقدّمون الذي بيانه أهمُّ لهم ، وهم بشأنه أعنى وإن كانا جميعاً يهمّانهم ويعنيانهم .»[١]

وما قال به عن القاهر عن قصور النحاة هنا غير دقيق ، فسيبويه في الحقيقة لم يقتصر في بيان سر التقديم على العناية والاهتمام ، بل جعله يأتي أحياناً لتنبيه المخاطب وتأكيد الكلام ، وعبد القاهر نفسه يعود وينقل عنه في موضع آخر أنه إذا بُني الفعل على الاسم قلت : زيد ضربته فلزمته الهاء ، وإنما تريد بقولك : مبنيٌّ عليه الفعل أنه في موضع منطلق إذا قلت : عبد الله منطلق ، فهو في موضع هذا الذي بُني على الأول ، وارتفع به ، فإنما قلتَ عبد الله فنبهتَه ، ثم بنيتَ عليه الفعل ، ورفعته بالابتداء .

كما يعلّق عبد القاهر على قول الشاعر :

هُمْ يفرشونَ اللِّبْدَ كلَّ طِمِرَّةٍ وَأجْرَدَ سبّاحٍ يبذُّ المُغالبا

بأنه بدأ بذكرهم لينبّه السامع لهم ، ويعلم بديا قصده إليهم بما في نفسه من الصفة ؛ ليمنعه بذلك من الشك . وهذا الذي ذكرت من أن تقديم ذكر المحدّث عنه يفيد التنبيه قد ذكره صاحب الكتاب .[٢]

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٣٨ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٥٩ .

ويرى عبد القاهر أنه لكي يتحقّق للصياغة نَسَق معين في التقديم لا بد من توخّي معاني النحو في معانيها ؛ لأنه إنما يكون تقديم الشيء على الشيء نَسقاً وترتيباً إذا كان ذلك التقديم لموجِب ، أما أن يكون مع عدم الموجِب نَسقاً فمحال .[1]

وهذا النسق يتحقق كسياق للتقديم في كل كلام كان فيه ضمير قصة ؛ لأن الكلام إذا أضمر ، ثم فسر – كان ذلك أفخم له من أن يُذكر من غير تقدُّم إضمار ، فقوله تعالى : ﴿ إنّهُ لا يُفلِحُ الكافِرون ﴾ يفيد من القوة في نفي الفلاح عن الكافرين ما لو قيل : « إن الكافرين لا يفلحون » لم يفد ذلك كذلك ، إلا لأنك تُعلِمه إياه من بعد تقدُّمه وتنبيهٍ أنت به في حُكْم مَنْ بدأ أو أعاد و وطّد ، ثم بيّن ولوّح ثم صرح . ولا يخفى مكان المزية فيما طريقه هذا الطريق .[2]

كذلك يمثّل التقديم سياقاً في كل شيء كان خبراً على خلاف العادة ، وعما يستغرب من الأمر نحو أن تقول : أ لا تعجَب من فلان يدّعي العظيم ، وهو يعيى باليسير ، ويزعم أنه شجاع ، وهو يفزع من أدنى شيء .

كما يمثل سياقاً في مسائل الوعد والضمان ، كقول الرجل : أنا أعطيك ، أنا أكفيك ، أنا أقوم بهذا الأمر ؛ وذلك أن من شأن مَنْ تعده وتضمن له أن يعترضه الشك في تمام الوعد ، وفي الوعد ، وفي الوفاء به ، فهو في حاجة إلى التأكيد .

كما يمثل سياقاً في مجال المديح كقولك : أنت تعطي الجزيل ، أنت تجود حين لا يجود أحد ، وكقول الشاعر :

ولأنْتَ تَفْري ما خَلَقْتَ وبعـــ ـــضُ القومِ يَخْلُقُ ثمَّ لا يَفْري

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٤١٧ ، ٤١٨ . (٢) المرجع السابق : ص ١٦٠ .

وذلك أن من شأن المادح أن يمنع السامعين من الشك فيما يمدح به ، ويباعدهم من الشبهة ، وكذلك المفتخِر .[١]

ومن سياقات التقديم التي اعتبرها عبد القاهر شيئاً مركوزاً في الطباع ، وجارياً في عادة القوم استعمالُ (مثل وغير) ، فلو تصفّحنا أي كلام وجدنا هذين الاسمين يُقدّمان أبداً على الفعل إذا أريد بهما الكناية من غير تعريض ، نحو قول الشاعر :

مِثْلُكَ يَثْني المُزْنَ عَن صَوْبِهِ وَيَستَرِدُّ الدَّمعَ عَن غَرْبِهِ

وكقول أبي تمام :

وَغيْري يأكلُ المعروفَ سُحْتًا وتَشْحُبُ عندَه بيضُ الأيادي

فهو لم يرد أن يُعرِّض بشاعر سواه فيزعم أن الذي اتُّهِم به عند الممدوح من أنه هجاه كان من ذلك الشاعر لا منه ، هذا محال ، بل ليس إلا أنه نفى عن نفسه أن يكون مِمَّن يكفُر النعمة ويلؤم .[٢]

ويبدو لنا إدراك عبد القاهر لسياقات التقديم والتأخير قائماً على نظرة عميقة إلى عنصرين قائمين في الصياغة ، هما : الثّابت والمتغيِّر . يتمثّل الثّبات في تواجد أطراف الإسناد وما يتصل بها من متعلّقات ، أما المتغيِّر فيتمثل في تحريك بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية ، التي اكتسبتها من نظام اللغة إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل ، كما يتمثل هذا التغير – أحيانا – في تثبيت أحد الأطراف في مكانه الأصليّ وإعطائه حتميةً يمتنع معها نقلُه أو تحريكه ، وهذا يمثّل تغيُّراً ؛ لأن اللغة العربية – كما قلنا – لا تلتزم بحتمية في ترتيب أجزاء جُمَلها .

ينتج عن هذين العنصرين ما يمكن أن نسميه بالمعنى والدلالة : فالمعنى لا

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٦١ . (٢) السابق ، ص ١٦٤ ، ١٦٥ .

يختلف سواء قدّمنا أو أخّرنا ، في حين يحدث التغيُّر في الدّلالة ذاتها ، ففي قوله تعالى : ﴿ وجَعَلوا لله شُرَكاءَ الجِنَّ ﴾ وجدنا المعنى العام أنهم جعلوا الجن شركاء وعبدوهم مع الله ، أما الدّلالة فتأتي من وراء الصياغة الإبداعية في التقديم والتأخير كما عرضنا لتحليل الجرجانيّ للآية الكريمة .

ولكن البلاغيين لم يدركوا فلسفة الرجل في هذا المبحث ، فتتبّعوا كل تعبير رصدوا فيه تقديماً وجعلوه سياقاً قائماً بذاته ، ثم قسموا هذا التقديم إلى ما يتّصل بالمسند إليه ، وما يتصل بالمسند ، وما يتصل بمتعلّقات الفعل .

كما أن هذه السياقات لها اعتبارات ترتبط فيها بالمتكلّم ، واعتبارات ترتبط فيها بالمتلقّي ، واعتبارات تتصل بطبيعة الصّياغة ذاتها .

ففي الاعتبارات التي تتصل بالمتكلم نجدهم يقدّمون المسند إليه تبرُّكًا به ، في نحو قولنا : اِسمُ الله اهتديتُ به ، أو تلذُّذاً بذكره ، نحو قول الشاعر :

بِاللهِ يا ظَبْياتِ القاعِ قُلْنَ لي لَيْلايَ منكنَّ أم ليلى منَ البشرِ

وقد يقدّم بعض متعلقات الفعل للاهتمام نحو قول الشاعر :

أ كلَّ امرِئٍ تَحْسَبين امرءاً ونارٍ توقّد بِاللّيلِ نارَا

فمزيّة تقديم المفعول في البيت هو الاهتمام به ، ومظهر ذلك الاهتمام هو تسليط الإنكار عليه ، حيث أنكر الشاعر على مخاطبته أن كلَّ الناس في حسبانها سواسية لا فرق بين كامل وناقص ، وأن كل نار في زعمها نارُ كرم وسماحة .

وقد يقدّم هذا المتعلّق تبرُّكًا به ، كما تقول : قرآناً كريما تلوتُ .

أما الاعتبارات التي تتصل بالمتلقّي فتتمثل في سياق التّشويق ، وذلك إذا كان تقديم المسند إليه يوجب تمكُّن الخبر في ذهن السامع ؛ لاشتمال المسند إليه على وصف يوجب الدّهشة ، ويُشوّق السامع إلى الخبر ، كقول أبي

العلاء :

وَالَّذي حارَتِ البَرِيَّةُ فيهِ حَيَوانٌ مُسْتَحدَثٌ مِن جَمادِ

فقوله : حارت البرية فيه ، ممّا يدعو إلى الدهشة ، حيث تحيّرت الخلائق في المعاد الجسمانيّ والنشور الذي ليس بنفسانيٍّ ، بدليل ما قبله وهو قوله :

بانَ أمرُ الإلهِ وَاختلفَ النّا سُ : فَداعٍ إلى ضَلالٍ وَهادِ

كما يتمثل في محاولة تعديل فكر المتلقّي إذا كان الإخبار عن المسند إليه يأمر مستغرَبٍ خلاف ما قد يتبادر إلى الذهن كما تقول : الزاهد يشرَب ويطرب .

كما يتمثل في تعجيل المسرة للمتلقّي ، نحو : العفو عنك صدر به الأمر ، أو تعجيلِ المساءة نحو : القصاصُ منك حكم به القانون .

وقد يتصل سياق التقديم بطرفَي الاتّصال من متكلّم ومتلقّي فيما إذا قدِّم المسند إليه لتخصيصه بالخبر الفعليّ ، أي قَصْر الخبر الفعلي عليه إذا جاء بعد حرف النفيّ بلا فَصْل ، نحو : ما أنا قلتُ هذا . أي لم أقله مع أنه مقول لغيري ، فقد أفاد التقديم نفي الفعل عن المتكلم ، كما أفاد ثبوتَ الفعل لغير المتكلم على الوجه الذي نفي عن المتكلم من العموم أو الخصوص ، ولا يلزم ثبوتُه لجميع من سواه ؛ لأن التخصيص إنما هو النسبة إلى من توهَّم المخاطب اشتراكه معه في القول أو الانفرادَ به دونه .

وانتفاء الحكم عن المسند إليه في المثال السابق إنما يدلُّ عليه منطوقُ العبارة ، أما ثبوته لغيره فهو المعنى المفهوم منها ، ولذا لا يصح أن يقال : ما أنا قلت هذا ولا غيري .[1]

أما السّياقات التي تتعلق بطبيعة الصياغة فيمكن ملاحظتها فيما إذا قُصِد

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٥٤ ، ١٥٥ .

إبراز العلاقة بين طرفَي الإسناد ، بإعادة الإسناد مرة أخرى ، نحو قولنا : « هو يقدِّم الكثير » فليس القصد هنا أن غيره لا يعطي بل القصد إثبات كثرة التقديم للمسند إليه .

كما يمكن ملاحظة هذا السياق في كل تركيب تقدمت أداةٌ من أدوات العموم على أداة نفي ، بحيث لا ينصبُّ هذا النفي على أداة العموم ، ففي مثل هذا التركيب تصبح أداة العموم هي المسند إليه المقدَّم متسلِّطةً على النفي فتفيد عموم السَّلب كقولنا : كل مهمل لا ينجح .

كما يمكن ملاحظة ذلك فيما إذا قُدِّم المسند لتخصيصه بالمسند إليه ، نحو قوله تعالى :

﴿ لِلّهِ مُلْكُ السَّموات وَالأرْضِ ﴾ فمُلك السماوات والأرض مختصٌّ بكونه لله ، أي مقصورٌ عليه ومنحصِر فيه .

وكذلك فيما إذا كان التحليل النحويُّ موهماً لغير المراد ، فيقصد بتقديم المسند التنبيهُ بدايةً على أنه خبر لا نعت ، كقول حسان :

له هِمَمٌ لا مُنْتَهى لِكبارِها   وَهِمَّتُه الصُّغرى أجلُّ مِن الدَّهرِ

له راحَةٌ لَو أنَّ مِعْشارَ جودِها   على البَرِّ كان البَرُّ أنْدى مِن البَحْرِ

فلو قال الشاعر (همم له) و (راحة له) لتُوهِّم ابتداءً أن (له) في كلا البيتين نعتٌ ، وأن الخبر سيُذكر فيما بعد ؛ وذلك لأن حاجة النكرة إلى النعت أشدُّ من حاجتها إلى الخبر ، وهذا التوهُّم يعطي الإحساس بنقص الدّلالة المفادة من البيتين .

وكذلك يمكن ملاحظة هذا السياق فيما إذا تقدَّم متعلَّق الفعل عليه ، فيدل على اختصاص الفعل بهذا المتقدِّم ، نحو قوله تعالى ﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ﴾ وفيما إذا قُدِّم المتعلَّق لإحداث نوع من التناسب بين ما يقوله المتكلم

وما قاله المتلقّي ، كما إذا قال شخص : مَنْ كلمت ؟ فتقول له : محمداً كلمت . مقدّماً المفعول به (محمداً) موافَقَة لتقديم المفعول به (من) الاستفهامية .

كذلك يمكن ملاحظة هذا السياق فيما أسْمَوه (رِعاية الفاصلة) كقوله تعالى : ﴿ خُذوهُ فَغُلّوهُ . ثُمَّ الجَحيمَ صَلّوهُ . ثُمَّ في سِلْسِلَةٍ ذَرْعُها سَبْعونَ ذِراعاً فَاسْلُكوهُ .﴾

ولعلنا نلاحظ أن سياقات التقديم والتأخير دارتْ – في الغالب – حول الرُّتَب المحفوظة عند النحاة . وإدراكُ البلاغيّين لهذه الحقيقة النحوية أتاح لهم أن يضيفوا إلى مباحثهم بعداً جماليا في تركيب الكلام ، من خلال العدول عن الترتيب المألوف إلى ترتيب آخر ، يتميز بقدرته على إبراز الدّلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه ، مع الاهتمام بالناحية التّطبيقية من خلال الابتعاد عن التّعميمات المطلقة ، ورصد سياقات معيّنة للخروج منها بالتنويعات التي تمثّل ناحية فردية بقدر ما تمثّل ظواهر أسلوبية ترتبط بمجال تعبيريٍّ محدّد . وكلُّ ما يعيب هذه الدراسة أنها ظلت في إطار الجملة البليغة ، ولم تحاول تجاوزها إلى القطعة البليغة ، والإفادة بهذا المنهج الأسلوبيّ في دراسة قصيدة مكتملة أو دراسة شاعر ، أو دراسة عصر من العصور .

ولعلنا نلاحظ – أيضاً – أن دراسة الأسلوب عند البلاغيّين ، تمثّلت في رصد النظام الذي تَتشكّل عليه أجزاء القول ، وأن الترتيب المعتاد لا يقدم أسلوباً بالمعنى الأدبيّ ، وإنما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب من الابتذال إلى الجِدّة ، كما أنها هي التي تدلنا على الغرض العام ، وفي نفس الوقت تُعطي الدّلالة المقصودة ، ومن هنا لا يمكن القول بأن دراسة نظام الجملة وترتيب أجزائها كثيراً ما تجور على الأسلوب . « ومن الصحيح فعلاً أن مجرد المخالفة يُنبئ عن غرض ما ، وأن هذا الغرض قد يكون توجيه

التفات السامع إلى كلمة من الكلمات ، عن طريق إبراز هذه الكلمة إبرازاً يتحقق عنه تأثير ما ، وهي فكرة قرّرها باسكال Pascal حينما صرح بأن الكلماتِ المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف ، وأن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة .»[١]

ومن هنا لا نستطيع موافقة الدكتور عبد الحكيم راضي على أن دراسة الأسلوب – كما فهمها النقاد العرب – تجور دائما على دراسة التنظيم[٢] ذلك أن علوم اللغة اهتمت في جُلّ مباحثها بما يُقال ، في حين انصبّتْ بحوث البلاغيين في دراسة الأسلوب على كيفية ما يُقال ، مستخدمين في ذلك الوصف الدقيق ، متتبّعين ملامحَ الشّحن العاطفيّ المتجدّد بتجدّد نظام العبارة ، وابتعاده عن النمط التركيبيّ الذي نلمسه في الخطاب العاديّ ، حتى ليمكننا القول بأن مباحث البلاغيّين في هذا المجال – وخاصّة عبد القاهر الجرجاني – تمثل جانباً من أنضج مباحثهم الأسلوبية ؛ لأنها تمثّلت في حقيقتها المفكّرة نظاماً متّسقاً من القواعد ، ولكنه مع اتّساقه يتيح للذات المنشئة في كل مرة أن تبدع تركيبَها النحويّ الخاص بها .

وليس معنى أن البلاغيين اعتبروا التقديم والتأخير نوعاً من الانحراف عن النّمط المثاليّ أن ذلك مَدْعاة لأخذهم بالجور على النظام العامّ للغة ، بل إن هذا الانحراف يمكن أن يمثّل – من وِجْهة نظرنا – نظاماً ، وإن لم يكن موافقاً لسنَن النحاة في رُتَبهم المحفوظة ، وربما ذَكّرنا هذا بما قاله شابمان عن علم الأسلوب وكيف أنه يتيح لنا تحديد المدى والكيفية التي تتضح من خلالها لغة الشاعر بما فيها من سمات انحرافية ، مع ملاحظة كيفية استخدام الأديب للخصائص المتعارف عليها عموماً لإحداث تأثير خاص .

---

(١) عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، ص ٢١٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢١٣ .

سياقات التّعريف والتّنكير

لقد تناول سيبويه مسألة التّعريف والتّنكير من خلال مقولة الأصل والفرع ، حيث اعتبر النكرة أشدَّ تمكُّنًا من المعرفة ؛ لأن الأشياء تكون نكرة في الأصل ثم تُعرَّف ، فهي الأول ثم يدخل عليها ما تُعرَّف به ، فمِن ثَمَّ أكثر الكلام ينصرف إلى النكرة . "[1] وقد حاول الرجل – أيضاً – أن يربط بين التعريف والتنكير وطبيعة المخاطب الذي يحتاج إلى الفهم ؛ لأن الإلغاز والتعمية عليه تُضيع الفائدة من الكلام ، حيث يقول في باب الإخبار عن النكرة بالنكرة : « وذلك قولك : ما كان أحدٌ مثلك ، وما كان أحدٌ خيراً منك ، وما كان أحدٌ مجترئًا عليك .

« وإنما حَسُن الإخبار ههنا عن النكرة حيث أردتَ أن تنفي أن يكون في مثل حاله شيء أو فوقه ؛ لأن المخاطب قد يحتاج إلى أن تُعلِمه مثل هذا .

« وإذا قلت كان رجل ذاهبًا ، فليس في هذا شيء تَعلَمُه كان جهله . ولو قلتَ : كان رجل من آل فلان فارسًا – حَسُن ؛ لأنه قد يحتاج إلى أن تعلمه أن ذاك في آل فلان وقد يجهله . ولو قلتَ كان رجل في قومٍ عاقلاً – لم يحسن ؛ لأنه لا يُستنكر أن يكون في الدنيا عاقل ، وأن يكون من قوم فعلى هذا النحو يحسُن ويقبُح .» [2]

ويكاد عبد القاهر يعتبر المخاطب الركيزة الأساسية في مسألة التعريف والتنكير ، وإن كان هذا لا ينفي وجود المتكلم في الصياغة باعتباره مصدرَها وخالقَها ، فعندما نقول : (زيد منطلق) يكون الكلام مع مَنْ لم يعلم أن انطلاقا كان ، لا من زيد ولا من عمرو ، فنفيده ذلك ابتداء . وإذا قلنا : (زيد المنطلق) كان الكلام مع مَنْ عرف أن انطلاقا كان : إما من زيد ، وإما من عمرو –

---

(١) سيبويه : الكتاب ، ج ١ ، ص ٢٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٤ .

فنعلمه أنه كان من زيد دون غيره .[١]

ومما يرتبط بطبيعة الصياغة أن تنكير الخبر يجوز أن تأتي بعده بمبتدأ ثانٍ على أن نشركه بحرف العطف في المعنى الذي أخْبِر به عن الأول ، فإذا عُرِّف امتنع ذلك ؛ لأننا عندما نقول : (زيد منطلق وعمرو) نريد (وعمرو منطلق أيضاً) ولذا لا نقول : (زيد المنطلق وعمرو) لأن المعنى مع التعريف على أننا أردنا أن نثبت انطلاقاً مخصوصاً قد كان من واحد ، فإذا أثبتناه لزيد لم يصحّ إثباته لعمرو .[٢]

فتطوُّر الجملة ونموها يتمثَّل في تركيب الألفاظ على هيئة مخصوصة ، وكلما كان لأحد الأجزاء طبيعة ، أو خاصية نحوية – فإن ذلك يقتضي نوعاً من الأداء يرتبط بالإفادة التي تَصِل بين المتكلِّم والمتلقّي ، ويمكن تحديد الشكل السطحيّ لما قال به عبد القاهر على النحو التالي :

١– مبتدأ معرفة + خبر نكرة : يجوز التشريك بالعطف

٢– مبتدأ معرفة + خبر معرفة : يمتنع التشريك بالعطف

والجواز والامتناع في هذا المستوى السطحي يرجع بالدرجة الأولى إلى المستوى الأعمق ، الذي يتمثل في الفكر وما يُجريه العقل من عمليات داخلية تَتشكَّل بها الصياغة في مستواها السطحيّ الملموس .

وهناك سياق يرد فيه الخبر معرَّفاً بالألف واللام فيما إذا حاولنا ربط المجهول بالمعلوم ، ويُمثِّل عبد القاهر لهذا السياق بقولنا : (هو البطل المحامي وهو المتّقى المرتجى) ونحن نريد أن نقول للمخاطب : هل سمعتَ بالبطل المحامي . وهل حصَّلتَ معنى هذه الصفة ؟ وكيف ينبغي أن يكون الرجل حتى يستحقّ أن يُقال ذلك له وفيه ؟ فإن كنت قتَلتَه عِلماً وتصوَّرته حقّ تصوُّره – فعليك صاحبك ، وَاشْدد به يدك ، فهو ضالّتك ، وعنده بُغيتك .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ١٩٦ . (٢) المرجع السابق ، ص ١٩٧ .

وطريقه كطريق قولك : هل سمعتَ بالأسد وهل تعرف ما هو ؟ فإن كنت تعرفه فزيد هو هو بعينه .[١]

ودراسة عبد القاهر في هذا المجال لم تخرج عن تحليل أنماط من النظم جاء فيها أحد طرفَي الإسناد معرّفًا أو منكّرًا ، أو جاءا معًا معْرفتَين ، واتصال ذلك بالجانب النفسيّ في ترتيب المعنى ، ممّا هيّأ للبلاغيين أن يربطوا بين سياقاتٍ معينة ، ومجيء المسند إليه معرّفًا أو منكرًا ، وكذلك المسند .

ومن الحق أنها سياقات تتداخل حدودها ، وتتبادل أماكنها بحيث أصبحت أغراض التنكير تتساوى مع أغراض التعريف ، أو بمعنى آخر نقول إن المقامات هنا ترجع إلى نِيّة المتكلم أكثرَ مما ترجع إلى الموقف الاجتماعيّ الذي يَخلق السياق ، وتكاد سياقات التنكير تنحصر فيما يلي :

١- الدّلالة على الفردية أو النّوعية .

٢- التّعظيم أو التّحقير ، أو التّكثير أو التّقليل .

٣- قصد التّمويه والإخفاء .

٤- عدم الرغبة في الحصر والتّخصيص .

وتنويعات البلاغيّين على هذه السياقات يجعلها ترتبط في أغلب الأحيان بالمتكلم - كما ذكرنا - وفي القليل منها بالمخاطب خلافًا لعبد القاهر .

ففي الدّلالة على الفردية يمتد السياق إلى غرض المتكلم إذا لم يَقصِد الدلالة على فرد معين من الأفراد التي يصدق عليها مفهوم اللفظ ، نحو : جاء رجل ؛ أي فرد من أشخاص الرجال ، ولم يُعيّن لأن الغرض لم يتعلق بتعيينه ، وإن كان معروفًا .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٠٠ .

وقد يكون التنكير لأن السياق غير صالح للتعريف ؛ لأن المتكلم لا يعرف مِن الحقيقة إلا ذلك القدر وهو أنه رجل ، أو أن المتكلم يتجاهل ويرى أنه لا يعرف منه إلا جنسه .[1]

ويكاد يتداخل مع سياق الدلالة على الأفراد – الدّلالةُ على التعيين من حيث رجوعها إلى غرض المتكلم ، كقول الشاعر :

لِكُلِّ داءٍ دواءٌ يُستَطَبُّ بِهِ إلا الحَماقَةَ أعيَتْ مَنْ يُداوِيها

أي لكل داء دواء خاصّ يصلح لعلاجه .

وبالمثل – أيضاً – نجد سياق التعظيم أو التحقير يعود إلى المتكلم في أن المنكَّر قد بلغ شأناً في الارتفاع أو الانحطاط وصل إلى حدٍّ يوهم أنه لا يمكن أن يُعرَّف ، فتقول في جميع ذلك عندي رجل ، أو حضر رجل ، ومنه قولهم : شرٌّ أهرَّ ذا ناب ، وقول ابن أبي السَّمْط :

لهُ حاجِبٌ في كلِّ أمرٍ يَشينُهُ وليسَ لهُ عَن طالِب العُرْفِ حاجِبُ

فإن الفهم والذوق يقتضيان كمال ارتفاع شأن حاجب الأول ، وكمال انحطاط حاجب الثاني .[2]

وقد يكون التنكير لأن السياق يقتضي إخفاء المنكَّر عن المخاطب ، كأن تقول أخبرني فلان عنك بكذا ، حتى لا يصيبه مكروه أو أذى .

ودراسةُ سياق التنكير عامة تؤكد نتيجة هامة ، وهي أن الحدَث الكلاميَّ له معنى ، ومِن ثَمَّ فإن دراسة هذا المعنى تبرز لنا طبيعة السياق واضحة جلية ، وذلك مرتبط بالشكل السطحيِّ للأداء واتصاله بالمعنى الذي أفرزه العقل ، فعندما يقول الشاعر :

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٨٣ .

(٢) مفتاح العلوم ، ص ٨٣ .

إذا سَئِمتْ مُهنَّدَهُ يَمينٌ لِطولِ العَهدِ بَدَّلَهُ شِمالا

نجد أن السياق أصلاً كان يقتضي تعريف (يمين) لكن طبيعة الصياغة اقتضت التنكير ، من حيث كان التعريف يعطي إفادة معنوية غير مقصودة وهي نسبة السآمة ليمين الممدوح بقوله (يمينه) .

ويتبيّن ذلك بشكل أوضح عندما يُنكَّر المسند لأمر سلبيٍّ ، هو عدم حصر المسند في المسند إليه ؛ لأن التعريف في هذا السياق يبرز معنى غيرَ مقصود ، كما سبق أن أوضحناه عند عبد القاهر .

أما بالنسبة لسياقات التعريف فإنها تتكاثر إلى حد تنضوي فيه كل صور المعرفة للمسند إليه أو للمسند تحت نظام المعنى الذي يمتلكه المتكلّم ، وليس المقصود هنا المعنى المعجميّ ، وإنما المعنى المفاد من طبيعة الصياغة وخواصِّ التركيب .

كما أن هذه السياقات تستمد قِوامها من الحصر النحويِّ لمسألة التعريف ، بحيث يكون لكل نوعية من أنواع المعارف سياقها الذي يمتد ليفسر كلَّ ما يصدر من تراكيب من خلال مقامات الكلام .

والتّعريف بالإضمار يدلّ على عموم الحاضر أو الغائب دون تخصيص لغائب أو حاضر بعينه ، وهذا الحضورُ قد يكون حضورَ تكلُّم كأنا ونحن ، وقد يكون حضورَ خطابٍ كأنتَ ، وأنتِ ، والغيبةُ تكون شخصية كهو وهي ، وهذه الضمائر في مجملها لا يمكن وصفها بالتعريف أو التنكير في النظام — كما يقول الدكتور تمام حسان [1] — وإنما تكون معرفةً حين ترتبط بالسياق . وتُعين على ذلك القرائن كالحضور بالنسبة للمتكلم والمخاطب ، والمرجع بالنسبة للغائب .

---

(١) اللغة العربية ؛ معناها ومبناها ، ص ١١٠ .

فسياق التكلُّم يقتضي مجيء الضمير الذي يؤدّي هذه الوظيفة ، كقول النبي ﷺ يوم بدر : « أنا النبيُّ لا كذب . أنا ابن عبد المطلب » ، وسياق الخطاب يستدعي ضميره كقول أمامَة الخَثْعميَّة :

وَأَنْتَ الّذي أخْلَفْتَني ما وَعَدْتَني وَأَشْمَتَّ بي مَنْ كان فيهِ يَلومُ

وسياق الغيبة يستدعي ضميره – أيضاً – شريطة أن يتقدّم عليه مرجعه لفظاً أو معنى ، تحقيقاً أو تقديراً .

ويرى السكاكيُّ أن مقام الحكاية يمثّل السياق الأساسيَّ في الإضمار ، كقول الشاعر :

أنا الذي يَجِدوني في صُدورِهِمُ لا أرْتَقي صَدْراً مِنْها ، وَلا أرِدُ

وقوله :

وَنَحْنُ التّارِكونَ لِما سَخِطْنا ونَحْنُ الآخِذونَ لِما رَضينا

وقوله :

يا ابْنَ الكِرامِ مِن عَدْنانَ قَدْ عَلِموا وَتالِدَ المَجْدِ بَيْنَ العمِّ وَالخالِ

أنتَ الّذي تُنزِلُ الأيّامَ منزِلَها وتُمسِكُ الأرضَ مِن خَسْفٍ وَزِلزالِ[1]

وبرغم أن ضمير الخطاب حقُّه أن يكون مع مخاطب معيَّن – نجده أحياناً ينتقل إلى سياق يفيد العموم ، بحيث لا يُقصَد مخاطب لذاته كقولنا : فلان لئيم إن أكرمتَه أهانك وإن أحسنت إليه أساء إليك ، وكأننا نقول : إن أكرِم أو أحسِن إليهِ ؛ قصداً إلى أن سوء معاملته لا تختص واحداً دون واحد .[2]

وسياق التعريف بالعَلَمِيَّة يرتبط أساساً بقصد المتكلم ، من حيث يريد بالعَلَم إحضاره في ذهن السامع باسْمٍ يختص به ، بحيث لا يُطلق على غيره باعتبار

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧٧ ، ٧٨ . (٢) المرجع السابق ، ص ٧٨ .

وضعه لهذه الذات المعينة ابتدائيا ، أي للمرة الأولى كقوله تعالى : ﴿ وَإِذْ يَرْفَعُ إبراهيمُ القَواعدَ مِنَ البيتِ وإسْماعيلُ ﴾ .

أو من حيث يريد بهذا التعريف التعظيم أو التحقير ، أو التبرك أو التلذذ ، أو التفاؤل أو التطير . وقد يمتد هذا السياق إلى المجال الإخباريّ ، وإلى مجال الأسلوب القضائي على وجه الخصوص اذا أريد التّسجيل على السامع في مجال لا يَسمح له بالإنكار ، كما لو قال القاضي لخالد : هل أقرّ محمد بكذا فيقول : نعم أقر محمد بكذا ، ولا يلجأ إلى الضمير قائلا : هو أقر بكذا .

أما سياق التعريف بالموصوليّة فإنه يرتبط أساساً بالمخاطب ؛ لأن الصلة – كما يقول النحاة – يجب أن تكون معلومة له ؛ لأنها وسيلة تعريف فلا بد وأن تكون معروفة ، فنقول : الذي كان معنا بالأمس لا أعرفه ، أو الذين في بلاد الشرق لا أعرفهم أو لا تعرفهم .

وقد يقتضي التعريف بالموصولية تنبيه المخاطب على خطئه كقول عبدة بن الطبيب :

إنَّ الذينَ تَرَوْنَهمُ إخوانَكُمْ   يَشْفي غَليلَ صُدورِهِمْ أنْ تُصرَعُوا

أي أن الذين تظنونهم إخوانكم يتمنّون لكم الهلاك والدمار ، فأنتم مخطئون في ظنكم أنهم إخوانكم .

وقد يكون هذا التعريف سياقًا إلى المدح أو الذم ، بحيث يتيح للمخاطب أن يفهم من مُفْتتح الكلام خاتمته ، كقول الفرزدق :

إنَّ الّذي سَمَكَ السَّماءَ بَنى لنا   بيْتاً دَعائِمُهُ أعزُّ وأطوَلُ

فقوله إن الذي سمك السماء يشير إلى أن الخبر من نوع الرِّفعة والسمو .

وليس معنى ارتباط التعريف بالموصولية بالمخاطب إغفالَ جانب المتكلم تماماً ، بل نجد بعض سياقات هذا التعريف تقتضي وجود المتكلم وجوداً بيِّنًا ،

كما إذا جعلت الموصولية إشارة إلى أمر محقق ثابت ، كقول عبدة بن الطبيب :

إنَّ الّتي ضَرَبَتْ بيتاً مُهاجِرَةً بكوفة الجُنْدِ - غالَتْ وُدَّها الغولُ [1]

فإن في ضَرْب البيت (بكوفة الجند) وفي (المهاجرة إليها) إشارة إلى أن الخبر مما ينبئ عن زوال المحبة ؛ وذلك لأن المعروف عادة أنّ ترك الموطن لا يكون إلا إذا كان الإنسان كارهاً له ولمن فيه ، وذلك يقتضي - أيضاً - زوال مودة المحبوبة ، وتقرير بُغضها لمن كانت تحب ، بدليلْ نزحها إلى ذلك البلد البعيد واستقرارها به .

وقد يتصل سياق التعريف بالموصولية بطبيعة الغرض المسوق له الكلام ، كما في قوله تعالى : ﴿ وَراوَدَتْهُ الّتي هُوَ في بَيْتِها عَنْ نَفْسِه ﴾ فغرضُ الكلام بيانُ نزاهة يوسف عليه السلام ، وبُعدِه عن الخطيئة والفحشاء ، وذلك لامتناعه عن (زليخا) مع كونه في بيتها مما يجعل لها المقدِرة والسيطرة .

ومن ذلك سياق التّفخيم والتّهويل ، لما في الموصول من إبهام وغموض كقوله تعالى : ﴿ فَغَشِيَهُمْ مِنَ اليَمِّ ما غَشِيَهُمْ ﴾ فالذي غشيهم أمر غيرُ مدرك لشدة هوله .

وسياق التعريف بالإشارة يجمع بين الارتباط بمقصد المتكلم وطبيعة المخاطب وحِسيَّة المشار إليه . ولا بد في هذا السياق من صحة إحضار المشار إليه في ذهن المخاطب بوساطة الإشارة ، ينضاف إلى ذلك توفُّر المقام الذي يستدعي التمييز والتعيين كقول ابن الرومي :

هَذا أبو الصَّقْرِ فَرْداً في محاسِنِهِ مِن نَسْلِ شَيْبانَ بينَ الضّالِ والسَّلَمِ

كما أن طبيعة اسم الاشارة بتركيبه الحرفيّ تتصل بالسياق فيفيد حالة

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧٩ .

القُرْب أو البُعد أو التّوسّط ، مثل : هذا وذلك وذاك ، يتفرّع على ذلك وجوه من الاعتبار ، تحدِّدها سياقات الكلام : كأن يكون المقصد كمال العناية بالتمييز والتعيين ، أو استحضار المشار إليه في صورة حسية ، كقول الفرزدق في خطابه لجرير :

أولَئِكَ آبائي فَجِئْني بِمِثْلِهِمْ إذا جَمعتْنا يا جَريرُ المَجامعُ

أو أن يُعطي القربُ دلالة على التحقير كما يحكي القائل عن امرأته :

تَقول ودقَّتْ نَحْرَها بِيَمينها أ بَعْلي هَذا بِالرّحى المُتَقاعِسُ ؟

أو يُعطي البعد دلالة على التعظيم كقوله تعالى : ﴿ آلم ذَلِكَ الكتابُ ﴾ ذهاباً إلى بُعده درجة .[1]

ويكون سياق التعريف باللام مرتبطاً بالصياغة في أصل وضع الكلمة ، حيث تمثل إضافة أداة التعريف تعميقاً لحقيقة اللفظة ، كقولنا : (الماء مبدأ كل حيّ) ونِعْم الرجل ، وبِئْس الرجل .

كما تمثِّل الأداة – أيضاً – دلالة على العموم أو الاستغراق ؛ فتُعطي اللفظة المعرّفة بها هذا المعنى في سياقها الذي ترد فيه ، كقوله تعالى : ﴿ إنَّ الإنْسانَ لَفي خُسْرٍ . إلا الَّذينَ آمَنوا وَعَمِلوا الصّالحاتِ .﴾

كما تأتي لام التعريف في سياق الإشارة إلى معهودٍ بين المتكلم والمخاطب ، كما إذا قال لك قائل : جاءني رجل من عائلة كذا ، فتقول له : الرجل الذي جاءك أعرف .

ويأتي التعريف بالإضافة كعملية يفرضها السياق على المتكلم من حيث لم يكن للمتكلم إلى إحضار المعرَّف في ذهن السامع طريقٌ سوى ذلك ، كقول

---

(١) انظر : السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٧٩ ، ٨٠ .

الشاعر :

هَوايَ مَع الرَّكْبِ اليمانيِّين مُصْعِدَ جَنيبٌ ، وجُثْماني بِمكة موثَقُ

كما يأتي – أيضاً – في سياق الإجمال الذي يتعذّر معه التفصيل ، أو يكون تركه هو الأرجح : فمن المتعذّر قولك : اتفق أهل الرأي على كذا ، فقد جاء المسند إليه مضافاً لتعذّر تعداد كل صاحب رأي .

ومثال ما كان تَرْكُ التفصيل هو الأرجح قول الشاعر :

قَوْمي هُمُ قَتَلوا أمَيْمَ أخي فإذا رَمَيْتُ يُصيبُني سَهْمي [١]

فالإضافة في (قومي) أغنَتْ عن تفصيل مرجوح ؛ وذلك لأن التفصيل يقتضى الإفصاح بأسمائهم وذمّها .

و واضح أن البلاغيّين في رصدهم للسياقات السابقة كانوا يتحركون من منطلقين :

الأول – يتمثل في تحديد الإمكانات التعبيرية في اللغة وما ينتج عنها من تطبيقات في الكلام الإبداعي أو الإخباري على سواء .

الثاني – التنوع في المحيط الأسلوبي الذي يرتبط بالموقف الكلاميّ ، والذي على أساس منه تستقر الصياغة في سياقها المحدد ، بحيث يأخذ منها هذا السياق بِقدر ما يعطيها . والملاحظ أن الجملة عند البلاغيّين – في هذا المستوى من الدراسة – قد خضعتْ لتحليل عميق ومتكامل ، بمعنى أن الدّلالة أصبحت تمثل الهدف الرئيسي الذي يبحث عنه البلاغيُّ ؛ لأن المعنى الأصليَّ يُفاد من خلال التعبير المألوف أو غير المألوف ، أما التعبير الإبداعيُّ فهو الذي يقدّم الدّلالة الجمالية بربطها بالتكوين الشّكليّ للجملة .

---

(١) السكاكي : مفتاح العلوم ، ص ٨١ .

ولكنَّ فهمنا لتحرك البلاغيّين – هنا – يؤكد أن خاصية النظرة الشاملة لم تتوفرْ لهم بَدْءاً من رصدهم لِلّفظة إلى تحليلهم للجملة ؛ فقد نظروا إليها في شكل مستقل ، برغم أنهم لو مدّوا نظرهم قليلاً لاستطاعوا الربط بين سياقٍ للحذف في الجملة وما يجاوره من سياقات أخرى ، وما ينتج عن هذا الربط من دلالة جديدة قد تُعطي عطاء فنيا لا يمكن توفُّره بالتوقف عند جزئية واحدة ، بل إن النظرة الشمولية لو استطاعت أن تمد بصرها إلى ربط السياقات المختلفة بعضها ببعض لأمكن تبيُّن التكوين الكامل لبناء العمل الأدبي ، من حيث خواصّه اللغوية وخضوعها لقوانين تخلق النظام فيه ، وهي قوانين تركيبية لا تقتصر فقط على مجرد الربط بين سياقات متراكمة ، ولكنها تخلق من المجموع كياناً جديداً له ملامحه المتميزة التي تنتمي إلى أديب معيّن .

فالنظرة البلاغية القديمة جعلتْ من الجملة كلا متكاملاً قائماً بذاته ، في حين أن الذي ندعو إليه هو محاولة تخطّي هذه النظرة الضيقة ، واعتبار الجملة جزءاً من كلٍّ تتصل به اتّصالاً عضويا ، وتتفاعل معه في عمليات مقصودة ، تكشف عن نظام النص : في بناء عباراته ، وخصائصه التركيبية التي لا تبتعد عن حدود النص الأدبيّ ، وإنما تُمثّل هذه الخصائص عناصر تنتمي دائماً إلى البناء الأصليّ ، وتساعد على إبرازه وتفرُّده . وبهذا الشكل يصبح سياقاً كسياق الحذف – مثلاً – عنصراً في تشكيل سياقٍ أشملَ وأعمّ ، بحيث لا يُلغي هذا العموم السّياقات الجزئية ، بل يجعل منها وسيلة أولية للإثراء لا للإلغاء ، فلا تكون مجردَ رصد خارجيّ لعناصر مستقلة ، بل رصدٍ داخليّ لتنمية السّياق الأعمّ كسياق الإيجاز مثلا .

وبِالمِثْل – أيضاً – يمكن إدراك القيمة الحقيقية لسياق الذكر من خلال السياق الأعم ، كسياق الإطناب أو التطويل ، بحيث يكون السياق في نهاية الأمر صورةً للعلاقات الجزئية التي تتيح لنا عملية الفهم ، وإدراكَ التكوين

الشّموليّ ، وبهذا يمكن التخفيف من حِدَّة المنهج البلاغيّ في بحثه عن القواعد العامة ، وتقنينها عن طريق الاستنتاج المنطقي أحياناً ، والاستقراء غير الكامل أحياناً أخرى .

وأعتقد أن ابن الأثير قد بدأ هذه المحاولة في « المثل السائر » ، عندما درس ألوانَ الحذف وَأضرُبَه وسياقاته تحت باب الإيجاز ، [١] كما درس ألوان الذكر وَأضرُبَه وسياقاته تحت باب الإطناب [٢]، وهي محاولة يمكن تنميتها في مجال البحث البلاغيّ الحديث ، وربطه بالدراسة الأسلوبية ، من حيث يصبح الكلُّ له الأهمية الأولى ، أو المرتبة الأُولى بالنسبة للأجزاء ، وإن كانت هذه الأُولويَّة لا تُلغي الجزء ، أو توقف تأثيره في السياق .

---

(١) ج ٢ ، ص ٢٦٥-٣٥٢ . (٢) المرجع السابق ، ص ٣٥٤-٤٠٠ .

الفصل الخامس
الأسلوبيّة والبلاغة والنّقد

إن مقتضياتِ استكمال هذه الدراسة تدعونا إلى تتبُّع الأهداف والغايات التي ترمي إليها مباحث الأسلوبية ، وذلك إذا نظرنا لها باعتبارها عملية إثراء للأدب بكل فنونه ، فلا يمكن لباحث أو متذوِّق ، أو ناقد أن يتصوَّر وجود أدب بلا أسلوب ؛ مما يؤكد – من وِجهة نظرنا – اتصال البحث الأسلوبي بالأدب ، ومن ثَمَّ يدعونا ذلك إلى القول بأنه ثَمَّة اتصال أكيد بين الأدب والأسلوب في النقد الأدبي .

لقد أسهمت الدراسات القديمة في هذا المجال ، وقدَّمت فِكراً يتصل بمفهوم الأسلوب وصلته بالأدب ، بل وصل الأمر بأفلاطون وتلاميذه إلى أن تصوَّروا إمكانية فصل الأسلوب عن الأدب من منطلق أن هناك كتاباتٍ تخلو من الأسلوب ، وكتاباتٍ أخرى يتحقق فيها هذا الأسلوب ، وكان رد الفعل المباشر لمثل هذا الرأي أن اعتُبِر الأسلوب صفةً لازمة لكل إبداع فنيٍّ ، وأنه يتدرج في منازل الجودة من أديب لآخر : حسب إمكاناته الفنية ، ومقدرته على الخلق والابتكار .

وقد اتَّفق الشعراء والكتاب على أن الأسلوب هو مجال التّفرُّد والتّميُّز ؛ لأنه مزيج من الجمال الفنيّ الذي يستطيع نقلَ الواقع وتصويره ، كما أنه القادر – وحده – على التعبير عن الرؤية العميقة للعالم ، وقد يَشترط بعضٌ توفُّر الموهبة في صاحب الأسلوب ، وقد يَتغاضى بعضٌ عن هذا الشرط ، لكنَّ هؤلاء

وأولئك متفقون على وجوده بشكل أو بآخر .

ومتى تمّ الاتفاق على هذا الوجود فإن الأسلوبية هي ميدان التعامل معه ، ومباحثها هي وسيلة إدراكه والوصول إلى أبعاده اللغوية .

ولنا أن نطرح هنا تساؤلاً هو : هل يُمكن للأسلوبية أن تفرض نفسَها كنظرية شاملة في الدرس الأدبيّ ؟

وهل يمكن أن تحل محل النقد الأدبيّ والانفراد بالسلطان دونه ؟ (١)

إن مناهج البحث الجديدة في دراسة الأساليب تعتمد – فيما يبدو – على مجموعة من التّحديدات التي لا تقبل كثيراً من الجدل والنزاع حولها ، وعلى قِمّة هذه التحديدات اعتبارُ الأسلوب وسيلةً بيانية للكتابة ، تتحقق على المستوى الفرديّ ، كما تتحقق على المستوى الجماعيّ ، بل وتتمايز بتمايُز المراحل التاريخية للفرد أو للعصر .

ونستطيع القول بأنها في هذا التحديد استندتْ على خطوط رئيسية ، ما زالت في حاجة إلى كثير من الدرس والبحث حتى تتمكن من وضع الحلول النهائية ، التي تؤكد شرعيّتها وحقّها في الوجود ، وربما كانت أهم الخطوط التي سارت فيها محاولة ضمّ مساحات واسعة كانت من اختصاص النقد الأدبيّ وحده .

والأسلوبية – كعلم جديد نسبيا – حاولت تجنُّب المزالق التي وقعتْ فيها البلاغة القديمة من حيثُ إغراقها في الشكلية ، ومن حيث اقتصارها على الدراسة الجزئية بتناول اللفظة المفردة ، ثم الصعود إلى الجملة الواحدة أو ما هو في حكم الجملة الواحدة . وهذه الدراسة البلاغية كانت – يوماً مّا – أداة النقد في تقييم الأعمال الأدبية ، وربما ساعدت هذه النُّقود البلاغية في خلق الأشكال الثابتة لمختلف الأنواع الأدبية ، بما قدمته من نصائح وتوصياتٍ

(١) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٠٤ .

وتقنيناتٍ صارمة وُضِعت بدقة بالغة .

ومع إقرارنا بأن معظم معالمها قد استُمِدَّتْ من الدراسات النحوية واللغوية والفلسفية ، لكنها تحوَّلت في شكل قوانين كان الخروج عليها يمثل نكوصاً بلاغيا ونقديا ، أو على الأقل مخالفة للأرجح ، وبسببها يُرفَض الأسلوب .

لقد ورثنا عن القدماء فنا مطوَّلاً لتشكيل الجملة على أسس بلاغية عاشت زمناً طويلاً ، وهذه الأسس هي التي أفرزتْ لنا معظم اتجاهاتنا النقدية في أخريات القرن الماضي ومطلع هذا القرن . وهي في معظمها توقفتْ عند الشكل التعبيريِّ ودَلالاته ، كما أن بعضها أطال الوقوف أمام النسيج اللغويِّ وما يحويه من معانٍ تخضع للتحليل والتفسير ، وإن كان هؤلاء وأولئك قد أفادوا بشكل مباشر من منجزات عبد القاهر في التحليل اللغوي للظاهرة الأدبية ، فكانت العبارة بمثابة نقطة ارتكاز لكل ما قدَّمته الدراسة النقدية والبلاغية ، حتى بالنسبة لتلك الفنون الجديدة الوافدة على الأدب العربيِّ كالقصة والمسرحية .

ويمكن القول بأن الحركة الأدبية في الشعر والنثر قد امتاحت من الإمكانات البلاغية التي تمثلتْ في وسائلَ تعبيرية محددة ، أو بمعنى آخر وسائل تعبيرية (جاهزة) تُسعِف في كل مقام ومقال .

ومن اللافت للنظر أن هذه الوسائل التعبيرية الموروثة أصبحت – بشكل أو بآخر – إحدى مجالات الدراسة الأسلوبية الحديثة ، لا باعتبارها موروثاتٍ مقدسة ، وإنما باعتبارها إمكاناتٍ لغويةً ، من الممكن رصدها وتحليل العلاقات بينها ؛ لاكتشاف النظام العام الذي يحكمها ، ثم لِتَبيُّن النِّية الجمالية التي تختفي وراءها . ولا شك في أن هناك فارقًا بين أن نرصد ما نواجهه من شكل تعبيريٍّ ، وأن نضع القوانين المسبَقة التي يتشكل على أساسها التعبير ؛ ذلك أن الرصد عمليةٌ تالية تعتمد ما في التعبير من عدول أو ما فيه أنماط تكراريّة ، وقد تتجاوز هذا وذاك إلى رصد خواصٍّ تعبيريةٍ يتميز بها أديب معين ، أو عصر

معين ، ومن الضروري أن نؤكد على أن الدراسة الأسلوبية لا تكتفي برصد هذه الأشكال التعبيرية فحسب ، بل إنها تتجاوز ذلك إلى عملية الكشف عن أفكار النّص الأدبيّ وجمالياته : من خلال الربط بين الأدب ومادته الموروثة ، وهي مساحات كانت محجوزةً للنقد الأدبيّ وحده . وربما لهذا نرى اعترافاً من الدارسين المحدثين بأن الأسلوبية – اليوم – تمثّل محوراً نقديا في إطار التركيبات الجمالية ، بجانب غيرها من المحاور الأخرى المتعاصِرة ، التي اعتمدت على قضايا اللغة والإيقاع والبِنْية الموسيقية .[1]

فمن المؤكد أنه حدث تداخل بين اختصاصات البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة ، غير أن البلاغة لم تعد قادرة على الاحتفاظ بكل حقوقها القديمة ، التي كانت تناسب فترة معينة من ماضينا ، والتي يجب على الباحث في الأسلوبية أن يضَعها في اعتباره ، وأن يحاول تعميقها على ضوء المناهج الجديدة ، وبهذا يمكن للنقد أن يتصل بالأسلوبية في محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبيّ .

وإذا كانت اللغة تعبر عن أفكار الأفراد فإنها – في نفس الوقت – تعكس بصدقٍ العادات والنظم والقوانين ؛ فالحياة واللغة يمثلان حقيقة واحدة ، ولم يعد الأسلوب مجردَ بحث في جدول إحصائيٍّ صامت ، بل إنه اتصل بالعملية الإبداعية من بَدْئها إلى نهايتها ، إن لم نقل إنه الإبداع ذاته . والأسلوبية – محلّلة ومفسِّرة – تحاول ملء المساحة التي تخلّت عنها البلاغة ، كما حاولتْ الاتصال بالنقد ، وإن لم تزحْه عن مكانة أو تسلبه سلطانه الذي اكتسبه بمعطياته التي تتصل بالأدب ، والتي جعلت منه وسيلة وغاية في آن واحد .

إن المناخ النقديّ الذي ساد في الفترة الأخيرة قد أتاح للأسلوبية أن تقدِّم بعض الإمكانات المساعِدة ، التي لا يسهل الحصول عليها إلا من خلالها ،

(١) أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث : أصوله واتجاهاته ، ص ٦٤ .

وهي إمكانات تزيد من فهمنا للنص بتركيزها على طبيعته اللغوية ، ومواجهةِ هذه الطبيعة للمبدع من ناحية والقارئ من ناحية أخرى ، وما يترتّب على ذلك من تحليلات وتفسيرات يصعب الحصول عليها إلا من خلال الدراسة الأسلوبية .

بحيث يتخلّى عما قدّمته له البلاغة من تطبيقات آليّة لقوانين سابقة على النص ، كما يتخلّى عن تبريراته المزخرفة لهذه القوانين ، وذلك بمحاولة استكشاف عالم النّص الأدبيّ ، والنّظام الذي تتشكّل فيه صياغتُه ، بحيث تصبح كيفية هذه الصياغة جزءاً جوهريا في العملية النقدية ، وبِوُسْع النقد الوصول إلى هذه الكيفية بالمعاونات الأسلوبية في تفكيك الظاهرة اللغوية لإعادة تركيبها ، بعد كشف علاقاتها والنّية الجمالية المبيّتة فيها .

ولو استطعنا تخليص النقد من جوانبه التّقييميّة ، بحيث يتحوّل إلى عمليةِ تعرُّفٍ على النص – لو استطعنا ذلك لوجدْنا الأسلوبية بكل إمكاناتها متوغّلة في أعماق النقد الأدبيّ ، أو بجواره وملاصقةً له في أقل الاحتمالات . وبهذا تصبح القراءة الأسلوبية قراءةً ناقدة تَتَبّع كيفية بروز الدّلالة ، والأسبابَ التي أدت إلى بروزها ، بالتعرُّف على التراكيب وتحديد مكوّناتها ، وكيفية قيامها بوظائفها الدّلالية في نسق متآلف . وبهذا – أيضاً – يتأكد الالتقاء بين النقد والأسلوبية واتصالهما بالنّص الأدبيّ .

ذلك أن الدراسة الأسلوبية ليست عملية تفسير فحسب ، كما أنها ليست منهجاً يأتينا بما لا نتوقع ، وإنما هي نظرة جمالية تتخلّق من خلال الصياغة ؛ فالقارئ الناقد عليه أن يحاول استخلاص المعنى من النص ، كما أنه – في نفس الوقت – يحاول تحديد شروط هذا المعنى ، كما أنه – في النهاية – يهتم بالناحية التفسيرية التي تتبع كلَّ ما تقدم . وهذه القراءة الناقدة تنصبُّ – بلا شك – على سلسلةٍ من التراكيب : ذاتِ أصوات وحروف ، وذاتِ فائدة

يحسن السكوت عليها - كما يقال - وتوالي هذه القراءة يُكسب صاحبها تمكناً من المواصفات التركيبية لِلُغة ، التي تتيح له في النهاية تبيُّن النِّية الجمالية المتمركزة فيها أو المستترة وراءها ، وبهذا يصل إلى القراءة الفاهمة التي تنبثق بواسطة تحليل رموز وإشاراتِ النص الأدبيِّ من خلال صياغته .

وطبيعةُ المنهج في الرؤية النقدية تجعله ذا خصوصيَّة فرديَّة ، لا تلزم بها أحداً غيرَ صاحبها ؛ لأنها تتمثَّل في زاوية واحدة من زوايا كثيرة يمكن تناولها ، وقد لا تكون لهذه الزاوية أهميتها التي تميِّزها عن غيرها من الزَّوايا ، في حين أن طبيعة المنهج التحليليِّ يمكن أن ينضوي تحتها عدة جوانب تستمد وجودها من الصياغة ، قد تجعل عملية التقويم النَّقديِّ ذاتَها مرنة ممتدة في أكبر مساحة من العمل الأدبيِّ . ومن هذا المنظور يمكن التخلص منْ بعض العيوب التي تقلِّل من شأن النظرة النقدية ، وذلك كربطها باتِّجاهات علم النفس وحده ، أو باتجاهات تتصل بعلم الاجتماع وحده ، أو باتجاهات ترتبط بالتحولات التاريخية وحدها ، وكلُّها أبعاد يمكن أن يحتملها النص الأدبيُّ ؛ لأن التعدد في الشروح كامن في طبيعة العلاقة بين النقد والنَّص المنقود ، لكننا بالتحليل الأسلوبيِّ نَحُلُّ داخل النص ، وقد نرى من داخله هذه الأبعاد النقدية ، دون التركيز عليها أو اعتبارها محور الدراسة الأصيل .

والأسلوبية على الصعيد النقديِّ تعمل على اكتشاف طبيعة العناصر اللغوية التي جُمِعتْ تحت نَسق متصل ، وترفض ربط النص بعوامل خارجيةٍ بتركيزها على التَّحليل والفهم دون استناد إلى التعليل والتبرير ، وهي مهمة متروكة للنقد في ربطه الأدب بالقيمة ، وفي استنباطه مجموعة المبادئ التي يقيس بها أعمالاً تختلف في طبيعتها من الجودة والرداءة . أما الأسلوبية فإنها بما تمتلكه من منهج دقيق يمكن أن يتَّسع مجالها لكل إبداع ذي طبيعة لغوية ، دون أن تبتعد عن جماليَّات اللغة ، ودون أن تعتمد على قواعد مسبقةٍ جاهزة ، بل إنها ترى

في النص خالقاً لجمالياته من خلال صياغته ، وفي هذا يفترق نصٌ عن نصٍ ، ويختلف عمل أدبيٌ عن آخر - لا من خلال الجودة والرداءة - ولكن من خلال نظامه الذي تتشابك فيه مستويات الصياغة ، فتنتهك المثاليّات المألوفة في الأداء ، أو تتكرر الأنماط ، أو تتكاثر المنبّهات الفنية .

وتبدو في هذا المجال أهمية ملاحظة (سبتزر) في أن الأسلوبية تمثّل قنطرة بين نظامين كان بينهما نوع من التباعد ، هما : علم اللغة والنقد الأدبيّ ، والتعاون بين هذين النظامين يتيح لنا الحصول على نتائج خصبة ، من حيث يمكّننا من رؤية مدى ارتباط الأدب باللغة التي هي مادته الأساسية في الخَلْق والإبداع .

كما تبرز - أيضاً - أهمية ملاحظة (ستاروبنسكي) في أن الأسلوبية قد أزالت الحواجز بين اللغة وتاريخ الأدب ، وهي بهذا أصبحت عِلْماً شاملاً للدّلالات المنبثقة من الأثر الأدبيّ .[1]

ويجوز لنا القول هنا بأن الأسلوبية أصبحت جسرَ النقد إلى نسيج العمل الأدبيّ ، بتجاوزها عملية التحليل المحض إلى أن تكون أداةً لكشف طبيعة العمل الأدبيّ بعلاقاته الداخلية ، على أساس أن الدراسة اللغوية عندما تتجه إلى خدمة الأدب فإنها تتحوّل - بالضرورة - إلى أسلوبيّة ؛ لأن البناء المعجميّ - وحده - هو الذي يستطيع تقديم المعنى من خلال مستويات البناء ، وما فيه من وحدات تكوينية يمكن اعتبارها بمثابة علاماتٍ أو رموز .[2]

والأسلوبية بإزالتها الحواجزَ بين اللغة والأدب أصبحت عاملاً فعّالاً في قراءة النص قراءةً لغوية نقدية ، بل يمكن القول بأن الغاية الحقيقية من وراء كل ذلك أن تصل الأسلوبية إلى نقد الأدب ؛ لأن الأدب قوامُ وجودها .

---

(١) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٠٤ .

(٢) Cohen, Jean: Structure du langage poétique, p. 247.

فمنذ أن انحصرت البلاغة داخل الشروح والتلخيصات لم يكن هناك اتّصال حقيقيٌّ بين الأدب ولغته ؛ فانفرد النقد بالسلطان الأول في مجال الأدبيات دون .ن يعوّل كثيراً على اللغويات ، بل استمد مقوّماته من مجالات أخرى في علم النفس والاجتماع وتراجم الأعلام ومواليدهم ، كما أن تاريخ الأدب – كما يقول الدكتور لطفي عبد البديع [١]– قد خاض في التاريخ بشتّى فروعه من السياسة إلى الاجتماع ، ومن الاقتصاد إلى غيره ، ولكن النقد ظل في جوهره ذاتيا ، يحوم حول القضايا والموضوعات والأغراض والعواطف والخيال ، ولا يصيب من اللغة إلا القليل .

ويبدو النقد بهذا الشكل وقد فَقَد سلطانه على لغة لا يَعرف تركيبها ؛ فابتعد عن مجاله الطبيعيِّ من بحث اللغة وما يتّصل بها ، وانصبَّ اهتمامه على ما في الكاتب من فكرٍ فيصفه ، مما زاده توغُّلاً في الذاتية . وهذا كان من أهم الأسباب في فصل اللغويات عن الأدب ، وهو أمرٌ في غاية الخطورة أدّى إلى هجوم شديد من أصحاب الاتجاهات الحديثة من فلسفية واستطيقية ولغوية ؛ باعتبار أن اللغة هي نقطة الانطلاق إلى تَخلُّق الكلمة كأصغر نواة في الإبداع الأدبيّ .

ولعل هذا هو الذي جعل الدكتور لطفي عبد البديع يؤكد – أيضاً – على أن النقد الحديث قد استحال إلى نقد للأسلوب ، وصار فرعاً من فروع علم الأسلوب ، ومهمته أن يمدَّ هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة ؛ لأن الأسلوبية هي التي تُعطي العمل الأدبيّ تفرُّده بطرائقها المتجددة ، وأدواتها البارعة في استخراج كنوز الآثار الأدبية من طريق اللغة دون تجاهُل للموضوعية التي تقوم عليها .[٢]

---

(١) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، ص ٩٢ .

(٢) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، ص ٩٣/٩٧ .

وربما لكل هذا تهاوتِ الشكوك في أن الأسلوبية أصبحت بمثابة منهج علميٍّ في دراسة الأسلوب الأدبيّ ؛ فهي التي تحدّده ، وتضبط الطرق العملية لتحليله ، وعليه فإن أيّ نظرية نقدية في الأدب تقتضي بالضرورة الاحتكام إلى مقياس الأسلوب كمظهر للقدرة الإبداعية في النتاج الأدبيّ ، من حيث كان الأثر المجسّم له ، والموضّح لمميزاته وخصائصه .[1]

والناقد عليه أن ينظر في العمل الأدبيّ على أنه بناء لغويٌّ يستغلُّ أكبر قدر من إمكانات اللغة بمستوياتها الصوتية والدلالية ، لتجسيد المشاعر والأفكار في صورة ملموسة لها خصوصيّتها وتفرُّدها ، وهذه الخصوصية – كما يقول فلوبير – هي طريقة الكاتب في رؤية الأشياء .

وإذا استطعنا القول بأن الإبداع يتمثّل – بحق – في الأُسلوب – فإن النقد يتمثّل – بصدق – في المعرفة ، عن طريق فَحْص هذا الأسلوب ، وتبيُّن ما فيه من خصائص ، بتحليل مستوياته عن طريق دراسة المكوِّنات الجزئية ، من حيثُ هي مادةٌ وعناصرُ مكوِّنة للأسلوب ، وطريقةٌ لبنائه ، من خلال تصوُّر أوّليٍّ لإمكانات اللغة الوظيفيّة والسّياقية ، ولإمكانات معجمها وما يحويه من قدرة استبدالية . وهذا بالضرورة يضع القارئ أمام صورة حقيقية للعمل الأدبيّ ؛ لأن هذا القارئ بمفرده لا يمتلك القدرة الكافية لاستكشاف كل الجوانب الخصبة في هذا العمل ، بل تندُّ عن هذه القدرة كثيرٌ من الطاقات التعبيرية ممّا يتيح للناقد فرصة التحليل والتفسير فيصبح الوسيط الأساسيّ في عملية التوصيل بكشفه عن طاقات العمل الإبداعية .

فمهمة الناقد في التحليل الأسلوبيّ تتحوّل لتصبح بمثابة قنطرة بين الأسلوب ومتلقّيه ، فتقربه من نفسه من خلال منهج علميّ يحدد له خطوط مهمته ، حتى لا يضلَّ في متاهات التفاسير التي تبتعد عن الصياغة . وهي

(١) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ١٠٥ .

تفاسيرُ تتيح للناقد أن يقدم فهماً خاصا له ، قد يتصل بالنص ، وقد يبتعد عنه في بعض الأحيان ، فيفرض علينا رؤية خاصة ، ويضع القارئ داخل هذه الرؤية بحيث لا يرى – مما في العمل الأدبيّ – إلا ما يريد أن يُطلعه عليه فيدور في حلقةِ فهمه ورؤياه ، حتى ليمكن القول بأن القارئ يتذوّق عملية النقد لا العمل الأدبيّ المتاح .»[١]

وعلى هذا يجب أن ندرك أهمية وجود خَلفيّة معينة على الناقد أن يستعين بها وهو بسبيل دراسة نص معين ، وهي خلفية لا تَستخدم المفاهيم بطريقة ذاتية صِرْف ، وإنما تعتمد بشكل مباشر على طبيعة الأسلوب كمظهر مجسِّم للإبداع الأدبيّ ، تتبلور فيه معظم عناصر هذا الإبداع من عاطفة وفكر وخيال، باعتبارها أدواتٍ يتعامل معها الأديب ، كما يتعامل بها غيرُه من المتكلمين . ولذا يجب أن تتميَّز بالوضوح في ذهن مستخدمها وفي ذهن متلقّيها ، وفي ذهن مَنْ يقوم ، أو يساعد على الربط بين الأدب ومتلقيه ومبدعه ، ونعني به الناقد ، وكثيراً ما يبدو سوء الفهم نتيجة لاختلاف المفاهيم عند طرف من هذه الأطراف .

ولكي يقترب الناقد من المنهج الموضوعيّ فعليه أن يتخلّص قدر جهده من خبراته الخاصة في المجالات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية ؛ لكي يدخل إلى النص من خلال صياغته . وبهذا – وحده – يمكن أن يقدم تحليلاً موضوعيا ، بحيث لا يرتبط هذا التحليل بنظرته إلى الحياة ، وإنما يرتبط بما في العمل ذاته من طاقات وإمكانات ، وقد يقوده ذلك إلى الخروج من النص مرة أخرى بهذه الطاقات ليربطها بما طالبناه بتركه في البداية ، فيزيد بذلك ثراءَ النص ، كما يزيد في قدرتنا على إدراكه إدراكاً جماليا .

ونعتقد أن هذا الإدراك الجماليّ هو الذي يمكنه أن يخلّص النقد من

---

(١) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص ٧٣ .

عمليات الفصل والتمزيق التي تتناول دراسته من ناحيته الشكلية أحياناً ، ومن ناحية مضمونة أحياناً أخرى ، وهو تناولٌ لا تقبله نظرية الأسلوب ، ولا تتوافق معه ، من حيث كانت مرتبطة بالعمل الأدبيّ في مجمله ، وفي كليّته ؛ لأن الإبداع العظيم لا يستمد عظمته من الأفكار وحدها ، أو من العاطفة وحدها ، ولكنَّ عظمته تتمثل في تبلور كل ذلك في صياغته اللغوية ، التي تُعتبر الأصل الموضوعيَّ الذي يجب التنبُّه إليه ، فحقيقة العمل الأدبيِّ من حيث دوافعه ، ومن حيث مكوِّناته يجب أن تخضع للمنهج الموضوعيِّ ، حتى يُقدَّم للقارئ في صورته الحقيقية فيتمثَّله كياناً قائماً بذاته تنتشر منه عواملُ رَبْط وجذب ، ولن يتحقق هذا إلا إذا قربناه من إدراكه بالنقد الواعي الذي يحدِّد أبعاد الأشياء ، ثم يرتادها بكشف دَلالتها من خلال التعبير ، باعتباره أكثرَ الأمور وضوحاً في العمل .

ولسنا بحاجة في هذا المجال إلى القول بأن مهمة النقد هي الوصول إلى حُكم تقييميٍّ بالحُسْن أو بالقبح ؛ لأننا لسنا بسبيل محاكمة الأديب وإصدار حيثيات للحكم الذي يصدر ضده ، كما أننا لسنا بسبيل فحص العمل الأدبيِّ كوثيقةِ اتهام أو وثيقةِ براءة ، وإنما نحن بسبيل فحص صلاحيّات العمل الأدبيّ في تركيباته اللغوية للكشف عن قيمتها الجمالية ، بدءاً من الجزء وصولاً إلى الكلّ . وإذا كنّا بسبيل فحص الصلاحيات فلا يغيب عنّا بعض المزالق التي تحوِّل هذه الصلاحيات إلى عملية ذاتية صِرْفٍ - نحذر منها دائماً - ولذا فإن قانون اللغة يجب أن يسود ، وهو قانون يحتوي في داخله على نظام وجوده وتطوره ، على أساس أن اللغة تتضمن تلقائيا طبيعة مجتمعها وخواصّه الفكرية ، وهي في تفاعلها مع هذا المجتمع تصبح صورة حقيقية له ، من خلال مجموعةِ السمات والملامح التي تتميَّز بها لغة من اللغات في نحوها وصَرْفها وأصواتها . وربما كان هذا هو الذي جعل (كروتشه) يربط فلسفة اللغة بِعلم

الجمال ؛ لأن كليهما يتصل بالتعبير عن النفس ، حتى إنه لا يمكن وضعُ الفواصل بين الحالة العقلية والتعبير اللغويّ .[(١)]

وبمعنى آخر يمكننا القول بأن هناك اتّصالاً بين تكوين الجملة نحويا وتكوينها بلاغيا ، بحيث يمكن اعتبار وسائل التعبير المختلفة هي التعبير ذاته ، فالعمل الأدبيّ – وإن احتوى على عناصر متعددة – فهو في النهاية لا يُكتب إلا باللغة ، ولذا فإن كروتشه يؤكد في إلحاح على ألا نفصل بين اللغة وفلسفة الجمال ؛ لأنهما غيرُ مختلفين ، وعلم اللغة هو الذي يتخذ من التعبير موضوعاً له ، وهذا التعبير قائم على إمكانات اللغة التي لا تُنكر .

وربما قادنا القول باتّصال التعبير بالحالة العقلية إلى إدراك تجدُّد اللغة ونموها ؛ فالمشاعر المتجددة تُحدِث تغييرات مستمرة في الصوت والمعنى ، وبهذا نرفض ما يقال عن وجود لغة نموذجيّة يمكن قياس العمل الأدبيّ إليها ؛ لأن هذا معناه جمود الفكر وتحجُّره ، وهو أحد المزالق التي يجب أن يتنبّه لها الناقد الأسلوبيّ ؛ ذلك أن المبدع ينطلق في إبداعه تبعا لانعكاس ما حوله على نفسه، ثم يبلور ذلك في صياغة جمالية تتوازى فيها جوانبُ الصحة مع جوانب الجمال ، وليس من المحتّم أن يأتي الجمال من وراء الصحة دائماً ، فقد يكون الترتيب صحيحاً من حيث النحو والصّرف ، ولكنه يفتقد الجمال التركيبيّ ، أو يفتقد المزيّة والفضيلة – كما يقول عبد القاهر الجرجانيّ – وهذه المزية تعبّر عن نفسها بالاختيار أولاً ، ثم التوزيع ثانياً ، وهو ما تعرَّضْنا له بشيء من التفصيل خلال حديثنا عن علم المعاني .

ويمكن للناقد الأسلوبيّ أن يتحرك من خلال النظام اللغويّ وما فيه من إمكانات استبدالية ، بحيث يكون تحليل الجملة مرتكِزاً على طبيعة تنظيم مفرداتها ، وما يحتمله هذا التنظيم من قيم دلالية ، وما يحتمله من قيم صوتية،

---

(١) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٣٢ .

وما تظهر فيه من قيم الموافقة والمخالفة . وهي أمور يمكن إدراكها من مفهوم (المزية والفضيلة) عند عبد القاهر .

وهذا التحرك الذي ألمحنا إليه لا يُغفل - بالضرورة - نمو اللغة وتطورها ، ولا يتجمّد أمام وضعيّة معينة ، كما حدث في النقد اللغويّ القديم ؛ لأن خطورة هذا - كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل [1]- تكمن في تثبيت بعض الأصول وأخذ الشعراء بها ، وهو اتجاه شغل حيّزا كبيراً في كتب النقد العربيّ القديم .

وإذا فهمنا المقصود بوضعيّة اللغة على أنه ما يتصل بنحوها وصرْفها وعَروضها وقافيتها وأصواتها - كان من السهل أن نرد كثيراً من النقد القديم لهذا الأساس الذي تحكّم في الشعراء كوسيلة متميزة لنقدهم ، وهذا - أيضاً - من المزالق التي يجب أن يتنبّه إليها الناقد الأسلوبيّ ؛ لأن القول بهذه الوضعية يعطي مفهوماً ثابتاً لطبيعة الصياغة ، ثم لعملية الإبداع ، وأيُّ خروج عليه يعيب صاحبها بانتهاك وضعيّة لغته فيفقد - تبعاً - قدرته على الخلق الدائم كما يفقد قدرته في عملية التوزيع ، بحيث يصبح الخروجُ - هنا - نوعاً من العبث ، لا نوعاً من الإبداع . وربما كان هذا المنزَلق الخطير هو الذي دفع ببعض الشعراء والكتّاب إلى الدوران في وضعيّات صوتية ودَلالية كانت بمثابة المفتاح البلاغيّ إلى المحسنات أو علم البديع .

وربما لو عُدنا إلى ما قاله عبد القاهر في النّظم لوجدنا عنده دقة حِسٍّ عندما ألمح لوجود خاصية نحويّة لكل نوعٍ أدبيٍّ ، بل ولكل شاعر مبدع ، وهو بذلك يفسح المجال في النظم إلى الخروج من هذا الإطار الوضعيّ الضيق ، إلى التحرُّك الواسع ، لا في حدود النحو التقعيديّ ، وإنما في حدود النحو الجماليّ ، الذي تأتي منه إمكاناتٌ لا حصر لها ، بل والتي تتيح للمنشئ خَلْقَ

(١) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٢٨ .

إمكاناته في بعض الأحيان ، وربما كانت (الضّرورات) نوعاً من هذا الخلق .

وما دمنا أدركنا خطورة هذا المنزَلق – فإن النقد الأسلوبيّ يجب أن ينطلق من فرديّة الاستعمال ، وهي فردية تعطي للصياغة خصوصية ترتبط بصاحبها تَدَر أن تتكرر من أديبٍ لآخر ؛ لأن الاستعمال الفرديّ يتميز بقدرته الواعية التي تُكسبه حياةً تختلف باختلاف تركيب الجملة ، وباختلاف ترتيب أجزائها ، واكتساب مفرداتها كثيراً من الأبعاد الدلالية بحيث يعزّ تكرار هذا النمط ، ليس من أديب لآخر ، بل من جملة لأخرى ، فما بالك إذا كنّا بصدد الترجمة من لغة إلى لغة .

ويبدو إدراك هذه الحقيقة واضحاً عند (پول ڤاليري) الذي رأى استحالة الترجمة ، وخاصة في العمل الشّعريّ ، بل أكثر من ذلك هناك استحالة في نقل قصيدة من صورتها الشعرية إلى صورة نثريةٍ من لغتها [1]؛ ففردية الاستعمال – إذاً – هي أساس النظر النقديّ للغة الشاعر الخاصة .

لكل هذا لا نجد مبرراً للمحاذير التي وضعها الدكتور محمود عياد أمام مناهج الأسلوبية في مجال النقد [2] فعندما تعمد الأسلوبية إلى (التّشْفير) بعدد من الصيغ على أساس العلاقات التي بين هذه الصيغ ، الكامنة في النظام اللغويّ – عندما تعمد إلى ذلك لا تُغفل أبداً طابَع الفردية المتمثل في هذا (التشفير) . وليس كلُّ نمط تعبيري يعتمد بالضرورة على خاصيّة الخَرْق المحدَّد ، بل إنه قد يبتعد تماماً عن الخَرْق أو الانتهاك إلى الأداء المألوف الذي تتوفَّر فيه المنبهات التعبيرية ، التي تتيح إبراز النية الجمالية في الصياغة ، بل إن التكرارية نفسها قد تمثل جانباً إبداعيا في الأداء لا يقل أهميةً عن (الخَرْق) إن لم يجاوزه في بعض الأحيان ، فالمصادرة على الأسلوبية باعتبارها مرتكزةً على نوعيةٍ جماليّة معينة في الأداء – أمرٌ لا مبرر له أمام الاحتمالات الواسعة المتاحة

---

(١) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية ، ص ٣٤٩ . (٢) فصول ٣ يناير ، ١٩٨١ ، ص١٢٩ وما بعدها .

أمام قدرة المبدع لخلق الصياغة الفنية الجمالية .

ومع موافقتنا على القول بأن الصِّيَغ البيانية واللغوية ليست إلا خاصية من خصائص العمل الأدبيِّ ، نقول - أيضاً - بأن هذه الصيغ البيانية ليست عاجزةً عن التعامل مع الجوانب الأخرى ، من مثل : الحبكة ورسم الشخصية ، والأفكار ، والدِّلالات الاجتماعية والنفسية ؛ لأن كل هذه الأمور لن تُصوَّر إلا باللغة ، فهي وسيلتها وأداتها ، بل هي الخَلْق ذاته ، ولا يمكن أن نصادر على أي باحث أسلوبيٍّ في الإفادة من بعض الاتجاهات ، شريطة ألا يدخل بهذه الإفادة على النَّص فيَلوي عنقه ، ويخضعه لكثير من المسلَّمات التي قد لا تتوافق معه ، وإنما من الجائز أن يخرج من النص ببعض هذه المنطلقات ؛ لأن العلاقة بين الإمكانات الأسلوبية ومجموع العمل الأدبيِّ يمكن إدراكها إذا نظرنا إلى ربط هذه الإمكانات بالبِنْية الكلية للنص ، بحيث تكون خواصُّ الجزئيات المركَّبة متمثِّلةً بشكل آخر على المستوى الكليِّ ، بل إن ها الإمكانات الجزئية يمكن اعتبارها مدخلاً إلى القانون الأكبر الذي ينظم الأد في النص بأكمله .

ولا يجوز أن نقف عند المفاهيم الأسلوبية كما بَشَّر بها دي سوسير ، وك نظمها جاكبسون ، وإنما يجب أن نُعطي للإضافات الأخرى التي قدَّمها ر الأسلوبية أهميتها في تشكيل نسق الأداء ، وما يتبعه من اكتشاف دَلالة برا هذا النسق وتميُّزه ؛ ممّا يمهد لرصد التغيرات التي تطرأ على العمل الأدبيّ به اكتماله ، من حيث يمكن القول بأن الخواص الجزئية للنَّسق تكاد تذو تدريجيا في خواص العمل كله بما يحتويه من أبعاد فنية في الشكل والمضمو على سواء ، وهي أبعاد تتمثل في الجملة أولاً ، ثم تنتقل منها إلى مستو النص في وظائفه وأعماله وسرده ومعناه ثانياً .

وليست مهمة الناقد الأسلوبيِّ هنا هي الكشف - فقط - عن كل مستوى

من هذه المستويات ، وترجمتها في صورة أخرى أكثر وضوحاً وأسرع فهماً ؛ لأننا نقول بأن النص ذاته أكثر وضوحاً من أي شرح أو تفسير ، وإنما يمكن تبيُّن المهمة الحقّة فيما يقدمه من دلالة وراء صياغة النص ، بحيث يمكن القول بأن الناقد يقدم لغة النص مرة أخرى بشكل أكثرَ توضيحاً لعلاقاتها ؛ اعتماداً على تماسك المستويَيْن ، ومن هنا لا يستطيع الناقد أن يقول ما يعنٌ له؛ لأن وظيفة الكلمة ودلالتها هي سيدة الموقف على الدوام .

ويجب التيقُّن من أن نجاح المنهج الأسلوبيّ يقوم على فرضية أساسية : هي كونُ العمل الأدبيّ كله دالا ، تقوم فيه كلُّ جملة بوظيفة كالكلمة المفردة تماماً ، بحيث تتجمّع من وظائفه الجزئية كليّةُ النص . وعلى هذا تذوب ذاتية الناقد نظراً لأنه محكوم بطبيعة هذه الوظائف وصلتها بالسياق العام ، وصلتها بمنطق النص ذاته ، فالدّقة الموضوعية أمر متاح ما دمنا وضعنا في الاعتبار الشروط الدّلالية للعمل الأدبيّ .

وليس هناك أية مخاطر تجعلنا نتوقف أمام محاولة تطبيق النموذج اللغويّ العام على نموذج لغويٍّ خاصّ ؛ لأن هذا التطبيق يعتمد بالدرجة الأولى على فرديّة الصياغة التي تنبع من العمل نفسه ، أو بمعنى آخر يعتمد على التبادل بين اللغة والكلام وما يأخذه الثاني من الأول .

ولا يجب أن نتوقّف أمام القول بأن التحليل الأسلوبيّ لا يستوعب جميع الخواصّ والظواهر اللغوية للنص الأدبيّ ، فالحق أن مثل هذا القول يتغاضى عن كثير من المنجزات الأسلوبية في هذا المجال ، وهي التي فجّرت الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضيّ إلى حيّز الموجود اللغويّ بكل مستوياته من أبنيةٍ بلاغية تتمركز في التركيب ، ثم تتجاوزه إلى كلية النص .

ولقد قدمت الأسلوبية جهداً وفيراً في مجال التّوصيف اللغويّ للنص ،

محاولة بذلك ترشيدَ النقد الأدبيّ ، وتثبيت أحكامه من خلال الأسس العلمية الموضوعية ، التي تتيح تبيُّن القيم الجمالية تبيُّناً واعياً ، وفي سبيل ذلك استعانتْ – بجانب التنظير – بكثير من النماذج التطبيقية كما وكيْفًا ، وكلُّ ذلك أمر لا جدال فيه ، وإنما يأتي الجدل فيما استعانت به الأسلوبية من مادة لغوية ، حيثُ قيل بأنها مادة غيرُ محايدة ، ولا تنفصل عن ذات مدركها ، وإنها تقوم أساساً على حَدْس الناقد ورؤيته الخاصة ، أو حساسيته النقدية .[1]

والحقيقة أن اللغة يجب أن تكون في مفهومنا هي المادة الأولية التي يستخدمها الأديب ، وإذا كان الأمر كذلك – فإن النقد الأدبي يجب – أن يستعين ، هو الآخر ، بلون من المعرفة اللغوية التي ترتكز على منطلقات علم اللغة ؛ حتى يمكنه تبين كيفية إقامة هذا البناء اللغويّ الأدبيّ ؛ فمجال الإبداع ومجال النقد يكادان يتكاملان ، بل يتوحَّدان في كون العمل الإبداعيّ صياغة لغوية ، والنقد الأدبيّ صياغةً حول الصياغة الأولى .

ولا يمنعنا هذا من القول بإمكانية عزل المجالَيْن وتحديد مصطلحاتهما بدقة ، فالأدبُ أثر فنيٌّ ينتمي إلى عالم الفن من جانب ، وإلى عالم اللغة من جانب آخر ، والنقدُ أثر لغويٌّ يستمد وجوده من المجال الأول ، وعليه أن يكون في حالة تنبُّه وحَذَر خوفاً من الوقوع في مخاطر الذاتية والرؤية الشخصية .

وكلُّ ما يمتلكه الناقد من خبرة بالتراث الثقافيّ والأدبيّ ، وما يمتلكه من حساسية نقدية ، ومعرفة أدبية شاملة ، وتذوق فنيٍّ ، قد يكون – بلا شك – مؤثراً في مهارته اللغوية المكتسبة ، على شرط أن يدخل النص من خلال هذه المكتسبات ، أما وقد تفادت الأسلوبية ذلك بمنهجها الذي اعتمدت فيه على ركائز محددة في البُعد الدّلاليّ ، والبُعد التعبيريّ ، والبُعد التأثيريّ – فإن جوهر المشكلة يتمثَّل – إذاً – في تجاوز الانطباع الذاتي – الذي يمكن أن يخدعنا –

---

(١) فصول ٣ : ١٢٩ .

إلى كشف العلل الموضوعية التي يقوم عليها البناء الكليّ للنص ، وهو أمر إذا تحقق أصبحت هذه الأمور الذاتية وما يتصل بها من خبرات ومكتسبات شيئاً زائفاً يتنافى مع ما في الأثر الأدبيّ من موضوعية ، على الرغم من أن هذا النص ليس شيئاً موضوعيا .

ولا يمكن في هذا المجال القولُ بأن ما في النص من جوانب دلالية وسيمائية أمورٌ نَدَّت عن الأسلوبية في تعاملها مع النص [1] ؛ إذ هي تقوم على مباحث علم اللغة ، وهو النَّبع الذي استمدت منه الأسلوبية جُلَّ مناهجها ، كما أنها أمور لا تنفصل أصلاً عمّا تعاملت معه الأسلوبية على مستوى الجزء أو الكل ، بل يمكن القول بأن هذه الأمور قد خصبت الدراسة الأسلوبية ، وأتاحت – من ثَمَّ – للناقد أن يتعامل مع النَّص من جوانب أخرى من خلال نظامه اللغويّ ورموزه ومدى تماسكهما ؛ ممّا ساعد على إعطاء النص دَلالته الحقيقية ، وإبعاده عن المتاهات الميتافيزقية .

وسواء أ كانت مكتسبات النقد الأسلوبيّ قد جاءت من وراء مباحث الأسلوب ، ومن خلال مناهج اللغويات ، أم أن هذه المناهج اللغوية قد تأثرت باتجاهات النقد وأصوله – فإن المقدمتين تؤديان إلى نتيجة واحدة ، فقد أصبح هذا النقد متمثّلاً في دراسة نَصيَّة وممثّلاً لنظرية لغوية ، في إدراك النص بكافة مستوياته .

بل إن النقد أصبح نابعاً – كما يقول جيرو – من الأثر الأدبيّ ، بحيث أصبح هذا الأثرُ المتعيِّن نقطة انطلاق للبحث دون تعويل على جهة قَبْلِيَّة من جهات النظر خارجه ، وإذا كان النقد في حاجة إلى بعض المقولات فَعليه أن يستنبطها منه دون سواه .

ولكن جيرو لا يغفل روح الخالق الأصيل للنص التي تمثّل مبدأ التماسك

(١) فصول ٣ : ١٣٠ .

الداخليّ فيه ، وهي روح تشبه أن تكون نظاماً شمسيا تنجذب نحوه سائر الأشياء ، وعلى ذلك فإن كل جزئية في النص يجب أن تؤدّي مهمتها نحو التوغّل في مركز النص بناءً على قاعدة التكامل التي تحكمها ، وبهذا يمكن رؤية التفاصيل أو الجزئيات في شكل كليٍّ ، وقد تكون لأيّ جزئية أهميتها بحيث لا تُلغيها النظرة الكلية ، فقد يكون فيها مفتاحَ إلى النص كله على أساس قدرتها – من حيث هي مؤشّر مشترك – على تفسير كثير ممّا نلحظه في النص . ويواصل جيرو عملية التّدرج والصعود حتى يجعل أنواع الأدب في شكل نُظُم شمسية تنتمي إلى نُظُم أخرى أوسع منها نطاقاً ، مما يتيح أمامنا إدراك وجود مؤشّرٍ مشترك يدلُّ على جملة الآثار الأدبية في عصر بعينه ، أو لأمة بذاتها . ولا يغيب عن جيرو ضرورةُ إحاطة النقد الأسلوبيً بجوٍّ من التلطف ؛ إذ لا يمكن استيعاب الأثر الأدبيّ إلا من داخله ، ومن حيث هو كلٌّ ، وذلك ما يستوجب هذا التلطف والتعاطف معه . وقد تجسّد هذا المنهج النقديُّ الأسلوبيُّ بشكل واضح في دراسة (سبتزر) لـ (سيرفانتس Cervantes) و (فيدر Phédre) و (ديدرو Diderot) و (كلوديل Claudel) و (باربوس Barbusse) و (جيل رومان J. Rumains) وغيرهم .

وربما كان هذا المنهج الذي قدّمه سبتزر هو ما يمكن اعتباره مدرسةً حقيقية في النقد الأسلوبيّ ، وهو منهج حاول في بعض جوانبه تَدارُكَ ما أخذه البعض على الأسلوبية من قصور .

كما قدّم داماسو ألونسو إضافته في التحليل الأسلوبي على أساس العلاقة بين الدّال والمدلول ، كما نجد عنده إضافةً أخرى في التماس الطاقات المتصلة بالوجدان والخيال والذكاء من اللغة ذاتها ، بل يمكن أن نجد عند غيره من الأسلوبيّين – أيضاً – مَنْ يوسّع مجال حركته النقدية لتتصل بالبحث وراء الصورة عن المنزع الجوهريّ في موقف المبدع من الحياة ورؤيته للعالم ، مثلما

نجد مَنْ يبحث عن علاقات الفنون من عمارة وتصوير وغيرهما بالأدب ، من حيث كانت جميعُها وسائلَ للتعبير عن موقف تاريخيٍّ واحد ، تتطور أساليبه في اتجاه متماثل . "[١]

وعلى مستوى الدراسة العربية نجد محاولات تحويل البحث البلاغيِّ إلى بحث أسلوبيٍّ تنهج إلى ربط بعض الظواهر التركيبية بتنويعاتٍ على العاطفة والفكر والخيال ، مع إعطاء العبارة اللفظية كياناً مستقلا كما عند الزيات والشايب ، وهي بهذا تحيل الأثر الأدبيَّ إلى جزئيات تعود وتترابط لترى في الأدب أنه الكلام الذي يعبر عن العقل والعاطفة . "[٢] ونلمح هنا مفارقة منهج الرَّجلَيْن لمناهج الأسلوبية عندما أقَاما الأدب على عناصر متعددة منها عنصر الأسلوب ، والصِّياغة اللفظية ، في حين رأت هي أن النص الأدبيَّ يئول في النهاية إلى التعبير ، بل يطابقه ، فليس الفن إلا وجهاً من وجوه التعبير . "[٣]

ولنا أن نعيد طرح تساؤلنا الذي بدأنا به هذا الفصل مرة أخرى ، وبصورة أخرى فنقول هل أصبحت الأسلوبية نظرية متكاملة في النقد الأدبيِّ ؟

إن طرح السؤال على هذا الوجه يقتضي عرض أساسيات نستخلصها من خلال ما تعرَّضنا له ، وهي أساسيات توفر قدراً كبيراً من إتاحة فرصة الإجابة المنصفة . بدايةً لا بد وأن نفترض قيام الدراسة النقدية في الأدب على قواعد تتميز بالدقة التي تتميز بها كثير من العلوم الأخرى ، ولن يتم ذلك إلا بوضع النص الأدبيِّ تحت مجهر يكشف لنا نظامه النابع من ذاته ؛ بحيث يمكن القول بأن النقد ابتعد عن العفوية والإغراق في الذاتية ، كما ابتعد عن الجدل الذي يديره الناقد مع نفسه ، ثم يحمله للنص فَيَضلّ ويُضلّ ؛ لأن خاصية الناقد الأصيل تبدو في قدرته على فصل الأشياء عن ذاته ؛ فيتمكن من رؤيتها على

---

(١) Guiraud, Pierre: La Stylistique. 7è ed. 1972. pp. 81-90. (٢) أحمد الشايب : الأسلوب ، ص ١٢ ، ١٣ . (٣) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، ص ١٥ .

حقيقتها لا كما يريد هو أن يراها ؛ لأن كل عمل فنيّ يشكِّل وحدة قائمة بذاتها وفي ذاتها ، وإذا كان الأمر كذلك فإن مسألة الحكم بالحُسْن أو بالقُبْح تصبح أمراً غير وارد ؛ لأن النظر إلى الصياغة بكل جزئياتها إنما يكون بمقدار تناسبها وتوافقها لا بمقدار جودتها ورداءتها ، وعلى هذا يمكن النظر إلى كثير من منجزات النقد العربيّ القديم في مجال اللفظة بشيء من الشك في جدواها بالنسبة للعمل الأدبيّ ، وقد حاول عبد القاهر تدارك مثل ذلك عندما نظر إلى اللفظة من حيث تناسبها أو عدم تناسبها باعتبار موضعها في التركيب ، وليس باعتبار ما فيها من حسن أو قبح ذاتيّ ، فلا حكم بفصاحة لفظة مقطوعة ومرفوعة من الكلام الذي هي فيه ، ولكن يجب لها ذلك موصولةً بغيرها ومعلّقاً معناها بمعنى ما يليها .[1]

وبما أن العمل الأدبيّ محكوم بنظامه الداخليّ فليس للناقد - إذاً - أن يعتمد على الحدس في مجال إدراك هذا النظام ، بل عليه التزام الحياد أمام ما يواجهه ، كما أن عليه توقيف حركته ليتمكن من إكمال هذا الإدراك ؛ فسرعة حركة الأشياء دائماً تعطي رؤية خاطئة ، وتوهمنا بغير حقيقتها . وتوقيف هذه الحركة يقتضي دراسة النص في فترة زمنية محدَّدة ، ولأديب محدَّد ، وداخل شكل فنيّ مميز ، وليس معنى هذا كله أن يتحول النص إلى معادلة رياضية ، فهو وإن أخذ منها الدقة والوضوح - فإنه يُضفي على ذاته الحياة اللغوية التي تتغذى على مكوِّناتها ؛ فالأثر الأدبيّ يفرز نظامه بحيث تشير كل جزئية فيه إلى ذاتها في توافُق مع بقية الأجزاء ، فيتمثل في هذا الأثر الجزئيُّ والكليُّ ، والخاصُّ والعامُّ في تناغم يؤكد جماليات التعبير . وعملية الخلق والإبداع تبدأ بالنص - وهذا أمر بديهيٌّ - وإنما تأتي التفسيرات النقدية ذات الأيدلوجيات المختلفة من نهاية النص ، ومن هنا كان على النقد

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص ٢٦٧ .

الأسلوبيّ – في محاولة تعديل المسار – أن يبدأ من منطقة التحرك الأولى ليتوقف عند نقطة النهاية ، وبهذا تتوافق حركة النقد مع حركة الخلق والإبداع ، وتتوازى الحركتان ؛ لتؤكِّدا أدبية الصياغة من خلال نظامها ، ونسق علاقاتها ، وهذا لا ينفي عملية التواصل بين النِّتاج الأدبيّ المتزامن ؛ فكلُّ صياغة لا بد وأن تستمد عوناً من صياغة أخرى قد تشابهها أو تختلف عنها ، ولكنها تعطي نفسها في النهاية استقلالاً وتميزاً يستمد قوته من نفسه .

ويمكن أن ندرك من وراء ذلك أن عناصر الصياغة لا تشير إلا إلى نفسها ، ويمكن للناقد إدراك هذه الإشارة وتحديد مدلولها بما لا يخرج عن إطارها الذي برزت فيه ، مع الإفادة بالتقاط العناصر المميزة في شبكة العلاقات ، وإبراز دورها في التركيب ؛ تفادياً لما يمكن الوقوع فيه من الحصر داخل حلقة الصنعة اللفظية ، والتلاعب بالكلمات ببراعة ومقدرة تفتقد أي مدلول تعبيريٍّ ، وهذه العناصر يمكن الوصول إليها عن طريق الدلالة واتصالها بالمعنى العام بتحليلها لغويا .

وعليه فإن مسألة التقييم تصبح أمراً بعيداً عن المنهج العلميّ الذي لا ينظر إلى الحسن أو القبح ، بل لا يرى اختلافاً بينهما ، وإنما يأتي الاختلاف من تمايز الأنواع دون اهتمام بتقييمها .

والتَّمايُز النوعيُّ محكوم بمنهجيّة موضوعيّة تستمد عناصرها من قانون الأثر الأدبيّ الذي تعبِّر عن كينونته ؛ فالأدب كما يقول ڤاليري : ليس إلا نوعاً من الامتداد والتطبيق لبعض الخصائص اللغوية ، ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر ، فهو يستخدم الخصائص الصوتية والإمكانات الإيقاعية للكلام ، مما يغفله القولُ العاديُّ المألوف ، ولكن الأدب يصنِّفها وينظمها ويبني عليها استعمالاته الفنية ، كما ينمّي الآثار التي تترتب على توافق الكلمات وتعارضها ، ويخلق منها أنظمة متبادلة ، فاللغة هي قمة الإبداع الأدبيّ والفنيّ ، وأيّ عمل من هذا

القبيل لا يعدو أن يكون استثماراً لإمكاناتها ، وتوفيقاً لكلماتها وأنظمتها التي خُلقت من قبل .»[١]

نتوصّل من هذا إلى وجود لون من النقد يرمي إلى الدقة والتحديد والملاحظة المستمرة لتأثير اللغة في جماليات العمل الأدبيّ ، والبحث عن وجوه هذه التّأثيرات في التعبير ؛ بحيث لا يغفل ما فيها من إيحاء يساعد على إعطاء الكلمات قدرة نفّاذة ، وهي قدرة تؤكد التّميز الواضح بين اللغة العادية واللغة الإبداعية .

ولأهمية الصياغة عند ڤاليري – فإنه يوجّه اللوم إلى مناهج الدراسة والنقد التي لا تقدّم سوى حياة الشعراء وتاريخهم ، والمدارس الفنية التي ينتمون إليها ؛ مما يجعل الإنسان في تساؤل دائم : أين النص الأدبيُّ في كل ذلك ؟ وما الذي نفيده من قراءة النص إذا لم يعطنا ما في ذاته ؟ فنحن نريد مواجهة النص بفهمنا للغته لا بفهم الناقد وعقله ، فنستحسن ما يَستحسن ، ونستقبح ما يَستقبح ، ونخطئ إذا أخطأ ونصيب إذا أصاب ، فيصبح النقد بهذا عقبة ، أو حاجزاً بين المتلقّي والنص .

وربما لهذا – أيضاً – كان يسخر فاليري من هذه المحاولات التي تدور بعيداً عن النص ، ويرى أن لها مجالا آخر ، و وقتاً آخر يأتي إذا استطاع الناقد الحق اكتشاف البناء اللغويّ للنص ؛ بحيث تصبح إمكانات الناقد وحَدْسه وحساسيته عوامل هامشية ، لا يجب أن تنصبّ على عملية الخلق والإبداع بأي حال من الأحوال .

ويمكن أن نضيف إلى ما قاله فاليري أن العمل الأدبيّ ليس تعبيراً عن المجتمع ، كما أنه ليس تمثيلاً لحياة الأديب ؛ ولذا كان من العبث التركيز على تحوّلات التاريخ والتحليلات النفسية ، والدراسة الاجتماعية في إيضاح الأثر

(١) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ٢٤٥ .

الأدبيّ ؛ لأن كل هذه الأمور لن تضيف شيئاً حقيقيا في معرفة النص ذاته ؛ لأنها أصلاً لم تدخل في تكوين هذا النص ، وهي قد تضيف إلى معارفنا الشيء الكثير والمهم ، ولكنها لا تساعدنا على رؤية العمل الأدبيّ كما هو في حقيقته . وهي الوظيفة الأساسية للنقد .

ينضاف إلى ذلك أن الرؤية الحقيقية مرهونة بتوجيه العناية إلى التّراكيب ، وخاصة تلك التي تأخذ طابعاً ابتكاريا ، والتي يمكن أن نرى صورة منها في مباحث البلاغة القديمة ، ففي (البيان) يأخذ المجاز طبيعة ابتكارية تقوم على تخطي المواضعة اللغوية وانتهاكها ، وفي (المعاني) نجد قابليّة التركيب لتحرُّك جزئياته ، فيُحدث هذا التحرك أموراً قد لا نألفها في الصحة اللغوية ، برغم أنها تقوم بدور رئيسيٍّ في الأداء الفني ؛ إذ تتيح للألفاظ أن تُفضي بمكنونها في السياق ، فتكوِّن منبِّهاً فنيا يتجدد بتكرارها من سياق إلى سياق آخر ، دون أن يخلَّ ذلك بشيء من نظام العلاقات الداخلية الممكنة .

وهذه العلاقات تتحوّل وتتجدّد وتكتسب طبيعة ابتكارية تندُّ عن حساسية الناقد وحَدْسه ، فالكلمات تتوالى في تداعٍ ، وتُعطي أشكالاً متآلفة ، فتَخرِق إطار اللغة ، ثم تستقر في أوضاع جديدة . وقد تصبح هذه الأوضاع بتكرارها نمطاً مألوفاً يحتاج إلى مبدع آخر يُكسبه الحياة بإدخاله في سياقات أخرى متغايرة منقطعة الصلة عن السياق الأول ، حتى ليمكننا القول - مع عبد القاهر - إن لكل مبدع مجالاً نحويا يتحرك فيه من خلال مفهوم النَّظم .

ولو توقفت مستخلصاتنا عند هذا الحد نكون قد أغفلنا جوانب تتصل بإجابتنا على السؤال المطروح عن تحوُّل الأسلوبية إلى نظرية كاملة في النقد ؛ لأن كثيراً من مباحث الأسلوبية امتزجت بتيارات مغايرة ؛ تشدّ الأسلوب إلى مبدعه طوراً ، وإلى متلقيه طوراً آخر ، وتركّز على النص ذاته طوراً ثالثاً ، وإن كانت جميعها تستمد عطاءها من حقيقة الأسلوب وجوهره . وهذا بدوره أوجَد

نوعاً من التداخل بين اختصاصات البحث الأسلوبيّ واختصاصات النقد الأدبيّ، ثم تداخُل هذين الاختصاصَيْن مع علم اللغة . وربما ساعد هذا التداخل على إفراز النقد الأسلوبيّ ، مفيداً من هذه الاختصاصات إذا وافقت مناهجه التي ترى في النص الأدبيّ – كما يقول المسَديّ – صياغةً مقصودة لذاتها . وصورة ذلك : أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب النفعيّ بِمُعطًى جوهريٍّ ؛ لأنه مرتبط بأصل نشأة الحدث الألسنيّ في كلتا الحالتين ، وبينما ينشأ الكلام العاديُّ من مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة – نرى الخطاب الأدبيّ صوغاً للغة عن وعي وإدراك ، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة لعبور الدّلالات ، وإنما هي غاية تستوقفنا لذاتها ؛ فالخطاب الأدبيُّ لا يبلّغنا أمراً خارجيا ، وإنما هو يبلّغ ذاته ، وذاتُه هي المرجع والمنقول في نفس الوقت ."[1]

وبما أن النص قد اعتُبر كياناً مستقلا ، نتج عن وجود علاقات معينة بموجبها أصبح له قِوام فنّيٌّ ، يمكن اعتباره – على هذا – أثراً ذا سياج لغو يحيط به . ومعنى هذا أن انتقال الناقد من النص إلى مبدعه إنما يكون بالنظ إلى قدرته على اختيار الألفاظ في ضوء إدراكه لطبيعتها وتأثير ذلك على الفكرة ، وبالنظر إلى تجاور ألفاظٍ بعينها تستدعيها هذه المجاورة ، أو تستدعيها طبيعة الفكرة ؛ ممّا يجعل الصياغة مرتبطة بأديب معين ، لأنها تعطيه من الملامح ما يميِّزه عن غيره من الأدباء .

أما إذا انتقلنا إلى جانب المتلقّي فإنما يكون من خلال إدراك أن التعبير عن الفكر يتمُّ بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة ، فهي تمثّل لوناً من ألوان الاتصال ، وذلك بافتراض مُسْبَق لوجود نشاطٍ مرسَل من المتكلم ، ونشاط مستقبِل من المرسل إليه ، وقد يكون هذا الاتصال موضوعيا خالصاً ، ولكنه – غالباً – ما يُضاف إليه الرغبة في التأثير على المرسَل إليه ؛ فكلٌّ جماليات النص تمثل

---

(١) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ١١٢

وسيلة أكيدة لكسب مودة القارئ وانتسابه إلى هذا النص .

يبدو من طرحنا للمستخلصات السابقة أننا اقتربنا من تحديد الإجابة على تساؤلنا ، إن لم نقل قد أمسكنا بها ، وذلك باعتبار أن الأسلوبية قد خَطَّت لنفسها وسط تيارات النقد المعاصر طريقاً له معالمه التي تُتيح لمتعاطي النص الأدبيّ معالجتَه معالجةً أسلوبية نقدية ، من حيث كان عماد النقد المشروع هو التسليمُ أولاً بصحة المنهج الذي يسير عليه ، واعترافُه بقيمة هذا المنهج في دراسة العمل المنقود ، فإذا تحقّق ذاك التسليم وهذا الاعتراف أصبح مشروعاً تطبيقُه بكل أبعاده من خلال الصياغة اللغوية .

وإذا كان النقد أساساً يقوم على مناقشة الأساليب مستعيناً بوسائل مختلفةٍ : فلسفية ودينية ، ومنطقية وجمالية ، ونفسية واجتماعية – نقول إذا كان الأمر كذلك فما الذي يمنعنا من الاعتراف بمشروعية الاتّجاه الأسلوبيّ في النقد الأدبيّ ؟ وما الذي يعوقنا عن القول بأن الأسلوبية – اليوم – أصبحت منهجاً متكاملا في النقد الأدبيّ ؟ إن الذي نتصوره هو وجود إشكالية زائفة ، جاءت من وراء تغيير صيغة التساؤل السابق بجعله على الوجه التالي : هل يمكن للأسلوبية أن تعوضنا عن النقد الأدبيّ ؟ وهل يمكن أن تعطينا منظوراً شموليا يتيح لها أن تحلّ محله ؟

أقول إنها إشكالية زائفة من منطلق تصوُّر البعض أن الأسلوبية إنما جاءت لتسلب حقوق كل الاتجاهات السابقة في النقد ، وتصادر حقها في الحياة ، وهذا التصور ليس ظالماً للأسلوبية فحسب ، بل هو فوق ذلك يحاول وضعها في خصومة مباشِرة مع الاتجاهات الأخرى ، وكأنما الأمر أصبح إما أن تكون أو لا تكون . والحق أن النقود التي ظهرت منذ عُرِف معنى النقد – توالت في الزمن ، وحاول كلٌ منها أن يثبِّت أقدامه بما يقدمه من أسس منهجية وحجج موضوعية ، محاولاً كسب المجال بين تيارات النقد المختلفة ، ولكن الذي

نلمسه بعد كل هذا أن هذه المناهج النقدية عايشت الأدب واتّصلت به ، بل ربما حاولت في بعض الأحيان أن تقترب من غيرها لصنع اتّجاه جديد ، قادر على معالجة النص الأدبيّ واستخراج ما فيه وتوصيله إلى القارئ بشكل ملائم .

فالمنهج النقديُّ التاريخيُّ - مثلاً - حاول أن يستمد من علم الاجتماع كثيراً من المعارف لتساعده في أداء الدّور المنوط به ، والمنهجُ النفسيُّ أفاد كثيراً من الاتجاه اللغويّ ، واستمد من الصياغة ما يساعد على كشف الأبعاد النفسية للأديب . وهكذا كانت الإفادة سمةً ميّزت حركة النقد على مرِّ التاريخ ، وربما قلنا : إن الصعوبة الحقيقية هي أن نجد اتّجاهاً نقديا خالصاً لمذهبه ومنهجه دون الاتصال بالمعارف الإنسانية في كافة المجالات .

وإذا كان من المسلم به أن الاتجاهات النقدية كثيرة ومتنوعة بما يوحي بخصوبتها وتكاملها - فإن ذلك لا يعطّل - من وِجْهة نظرنا - ظهور اتجاه جديد يحتلُّ مكانه بجوار غيره من النُّقود ، ويبدو أن الفيصل النهائيّ في هذا المجال سيكون مرجعه للأدباء أنفسهم ؛ فمن خلال حركتهم الإبداعية تتكوّن لهم ذوات مستقلة قد تربطهم باتجاه معيّن في النقد ، علماً بأن هذا الربط لن يكون عاملَ شِقاق وخصومة ، بل ربما أتاحت لنا الرؤية المستقبلية إدراكَ التواصل الحتميّ بين مجالات الإبداع برغم تعدد مجالات الانتمَاء النقديّ .

ولعلنا نخرج من وراء ذلك كله إلى القول بأن وجود النقد الجامع المانع أمرٌ على درجة كبيرة من الصعوبة ، إن لم نقل الاستحالة ؛ لأن كثرة المذاهب أدّى إلى تداخلها ، حتى وجدنا قمم النقد في العربيّة وغير العربية يتّسع مفهومهم للنقد حتى شمل عدة اتجاهات تحت اتجاه واحد .

فليس لنا - إذاً - أن نتوقف عند مفهوم واحد للنقد ؛ ذلك أن نموّ العقل البشريّ وتطوّرَه واكتسابه كثيراً من المعارف والعلوم - قد يتيح له كشفاً آخر وآخر في مجال النقد . وإذا قلنا بإفادة النقد من المنهج العلميّ - فإن هذه

الإفادة تؤكد تدفُّقه بحيث يضيف في كل مرة شيئًا جديداً إلى ما سبق كشفُه، وقد تكون الاستعانة بغير الأمور الأدبية أمراً وارداً تفرضه طبيعة النص ، أو طبيعة النوع ، ومن المسلم به أن الكتاباتِ النقدية الحديثة وصلتْ في تنوُّعها وتداخلها إلى ما لم يخطر على بال النقاد القدامى .

ولكن الأمر الذي يجب أن نتفق عليه أن الهدف الأصيل للنقد هو معالجة النص ذاته ؛ ذلك باعتبار الخطاب العاديّ شفّافًا يكشف عمّا وراءه من المعنى ، وكما يقول تودروف عنه : إنه مَنْفَذ بلوريّ لا يقوم حاجزاً أمام أشعة البصر ، بينما يتميز عنه الخطاب الأدبيُّ بكونه ثخينًا غيرَ شفاف ، يستوقفك هو نفسه قبل أن يُمكِّنك من عبوره واختراقه ، فهو حاجز بلوريٌّ طُلي صوراً ونقوشًا وألوانًا تصدُّ أشعة البصر أن تتجاوزه .[1]

واللغة تلعب دورها الأساسيَّ حتى أصبح النص لغةً من لغة ، ومبدع الأدب ينطلق أصلاً من ثروة لغوية يختزنها في رصيده المعجمي فيصنع منها لغة جديدة ، فكأن المسألة أصبحت تحوُّل اللغة من حالة إلى حالة أخرى ، وليست خلْقًا من عدم . وهذا التحوُّل تتجلّى فيه عملية تخليص الكلمات من قيود الاستعمال المألوف ، وتطهيرها من الممارسة اليومية التي تُصيبها بالابتذال ، وبعثِ الحياة فيها من جديد بعد أن جمّدها الاستعمال النفعيُّ المتكرر .

وبهذا يمكن أن نعترف باستقرار الأسلوبية كنظرية أساسية – ضمن نظريات أخرى – في دراسة النص عامة ، وأسلوبه على وجه أخص ، وإن كان هذا لا ينفي – من وجهة نظرنا – أنها أقرب إلى الصحة من غيرها ؛ باعتبار تركيزها على العمل ذاته ، ولن يعيبها في هذا المجال أن تركت أبعاداً أخرى للعمل الأدبيِّ تتعرض له مناهجُ نقدية أخرى ، فليس من همّ الأسلوبية أن تتعرض لرسالة الأدب وأهدافه – مثلاً – كما أنها لا تتدخل في التمييز بين مذاهب

---

(١) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص ١١٢ .

الأدب المختلفة . وهي أمور تعرّضت لها اتجاهات أخرى كتلك التي ترى في الأدب تمثيلاً لتجربة بشرية ، أو التي ترى فيه نقداً للحياة ، أو تلك التي ترى فيه فنا للفن ، أو تلك التي ترى فيه وسيلة للتعبير عن الذات الفردية ، أو تلك التي تسعى من خلاله إلى إظهار ما في الحياة من حُسْن أو قُبْح .

وكما أنه ليس من هم الأسلوبية تناول أهداف الأدب وغاياته ، كذلك ليس من همها أن تتدخّل في هذا الأدب بتقييمه ، وإنما يتسع مجال ذلك لاتجاهات نقدية أخرى ، منها : ما ينبني على الذوق الشخصيّ ، وما ينبني على بعض القواعد الجمالية المحددة .

والنقد باعتباره ميزاناً في الأدب ، قد حاول أن يلمّ بكل ما يحيط بالنص ، وبكل ما في النص ، وبهذا الاعتبار يمكن أن تمثل الأسلوبية رافداً نقديا يمكن أن تفيد منه الاتجاهات الأخرى حتى تلك التي عارضتها ولم تؤمن بشرعيّتها ، فهي بهذا دعامة نقدية لها حقُّها في الحياة الذي تثبته كلما تقدم بها الزمن بثرائها التطبيقيّ في مجال الإبداع .

لقد انحلّ تساؤلنا – كما رأينا – في شكل مستخْلَصات تمثلت فيها تلك المحاورات أو التبادلات بين النقد والبلاغة ، ثم بين الأسلوبية والبلاغة ، ثم بين النقد والأسلوبية ، وكلها تبادلاتٌ أتاحت مناقشتُها فرصة كبيرة لإبراز أهم نقاط النقد الأسلوبيّ ، ومدى إفادته من البلاغة القديمة ، ومدى إفادته من اللغويات عامة ، وكيف أن هذه الإفادة قدّمت الجزئيات من خلال الكليات ، كما أحاطت بكيفية بروز هذه الكليات من وراء جزئياتها دون تمزيق للنص أو فصل جوانبه . وربما أتاح هذا قدراً من الحرية لتحرك النقد الأسلوبيّ في مساحة واسعة لإبراز الرباط الوثيق بين الصياغة وعناصر الجمال دون إغراق في وَضْعيّة اللغة ، التي تفضي بدورها إلى الوقوع في هوّة الصنعة . وقياسُ الأدب بمواجهته بنماذج أعلى تجمّد حركته ، وتوقف نموه ، وهي نماذج افتراضية

تُدخلنا إلى ميتافيزيقيات لا يفيد منها الأثر الأدبيّ في قليل أو كثير .

وإذا نظرنا إلى مكتسَبات الأسلوبية في مراحلها المتأخرة أمكننا ملاحظة مدى إمكاناتها في استيعاب جانب كبير من الظواهر النصية وتطويعها لمنهجها الموضوعيّ ، دون إغراق في الذاتية التي تتمثل في كثير من اتجاهات النقد المعاصر .

وليست هذه المكتسَبات مقصورةً على تلك الروافد الغربية – مع أهميتها وخطورتها – وإنما تمتد الإفادة إلى مجال قديم بسطه عبد القاهر في دلائله وأسراره ، وهيأ به لمنهج لغويٍّ صحيح في فهم النص وتحليله ، وإدراك جماليات صياغته .

وقد تكون منجزات عبد القاهر وسيلةً ناجحة كأساس أوليٍّ في مجال التطبيق ، بحيث لا يغيب عنا المنجزات الأسلوبية الوافدة التي تكاد تتوافق في أسسها العامة مع الأسس التي أقام عليها عبد القاهر دراسته .

أهم المصادر والمراجع

أولا – المصادر والمراجع العربية

١– إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٦.

٢– إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان . ط ٢ القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٢ .

٣– إبراهيم عبد الرحمن : دراسات مقارنة . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٥.

٤– ابن أبي الأصبع المصري : تحرير التحبير ، تحقيق حفني شرف . القاهرة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية .

٥– ابن الأثير : المثل السائر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة. القاهرة ، مكتبة نهضة مصر.

٦– ابن جني : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار . القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٩٥٢ .

٧– ابن خلدون : المقدمة . بيروت ، دار العودة .

٨– ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده . القاهرة ، مطبعة أمين هندية ، ١٩٢٥ .

٩– ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة . القاهرة ، مطبعة صبيح ، ١٩٥٣.

١٠– ابن فارس : الصاحبي ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، مطبعة عيسى الحلبي ، ١٩٧٧ .

١١– ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ، ١٩٥٤ .

١٢– ابن معصوم : أنوار الربيع . النجف ، ١٩٦٩ .

١٣– أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري : زهر الآداب وثمرة الألباب ، ضبط وشرح زكي مبارك . القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٩٢٥ .

١٤– أبو هلال العسكري : الصناعتين . القاهرة ، محمد علي صبيح .

١٥- أحمد حسن الزيات : دفاع عن البلاغة . ط ٢ القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٦٧ .

١٦- أحمد الشايب : الأسلوب . ط ٦ القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٦ .

١٧- أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب . القاهرة ، ١٩٢١ .

١٨- أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث ؛ أصوله واتجاهاته . بيروت ، النهضة العربية ، ١٩٨١ .

١٩- الألوسي : الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر . القاهرة ، المطبعة السلفية ، ١٣٤١ هـ .

٢٠- الآمدى . الموازنة ، تحقيق السيد أحمد صقر . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٢ .

٢١- أمين الخولي : فن القول . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٤٧ .

٢٢- أنيس فريحة : نظريات في اللغة . بيروت ، دار الكتاب اللبناني .

٢٣- الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .

٢٤- بدر الدين بن مالك : المصباح في علم المعاني والبيان والبديع . القاهرة ، المطبعة الخيرية ١٣٤١ هـ .

٢٥- تمام حسان : اللغة العربية ؛ معناها ومبناها . ط ٢ القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩ .

٢٦- التنوخي : الأقصى القريب . القاهرة ، الخانجي ، ١٣٢٧ هـ .

٢٧- جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . القاهرة ، دار الثقافة للطبع والنشر ، ١٩٧٤ .

٢٨- الجاحظ : الحيوان ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون . القاهرة ، مكتبة الحلبي .

٢٩- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة. تونس ، ١٩٦٦ .

٣٠- حسين المرصفي : الوسيلة الأدبية للعلوم العربية . القاهرة ، مطبعة المدارس الملكية ، ١٢٩٢ هـ .

٣١- حفني شرف : إعجاز القرآن البياني . القاهرة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ١٩٧٠ .

٣٢- الخطابي : بيان إعجاز القرآن – ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي

وعبد القاهر ، تحقيق محمد خلف الله ، زغلول سلام . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٨ .

٣٣- الخطيب القزوينيّ : التلخيص في علوم البلاغة ، ضبط وشرح عبد الرحمن البرقوقي . ط ٢ القاهرة ، المطبعة التجارية .

٣٤- رتشاردز : العلم والشعر ، ترجمة مصطفى بدوي . مشروع الألف كتاب.

٣٥- رجاء عيد : دراسة في لغة الشعر . الإسكندرية ، منشأة المعارف .

٣٦- رجاء عيد : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق . القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٥ .

٣٧- رمضان عبد التواب : فصول في فقه العربية . ط ٢ القاهرة ، الخانجي ، ١٩٨٠ .

٣٨- ريمون طحان : الألسنية العربية . بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٢. ج ٢ .

٣٩- زكريا إبراهيم : مشكلة البنية . القاهرة ، مكتبة مصر .

٤٠- زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد . القاهرة ، دار الشروق ، ١٩٧٩.

٤١- الزمخشري : أساس البلاغة . كتاب الشعب ، ١٩٦٠

٤٢- الزمخشري : الكشاف . القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٩٥٤ .

٤٣- السكاكي : مفتاح العلوم . بيروت ، دار الكتب العلمية .

٤٤- سلامة موسى : البلاغة العصرية واللغة العربية . ط ٤ القاهرة ، سلامة موسى للنشر والتوزيع ، ١٩٦٤ .

٤٥- سيبويه : الكتاب ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون القاهرة ، دار القلم، ١٩٦٦ .

٤٦- شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر . القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .

٤٧- شوقي ضيف : في النقد الأدبي ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٦ .

٤٨- صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي . ط ٢ القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٠ .

٤٩- عباس محمود العقاد : الفصول . القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٩٢٢ .

٥٠- عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٨٠ .

٥١- عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب . طرابلس / ليبيا ، الدار العربية للكتاب .

٥٢- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة . بيروت ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، ١٩٧٨ .

٥٣- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي . القاهرة، مطبعة القاهرة ، ١٩٦٩ .

٥٤- عبد القاهر الجرجاني : الرسالة الشافية - ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٨ .

٥٥- عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه . ط ٧ القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨ .

٥٦- عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي . القاهرة ، دار الفكر العربي، ١٩٥٥ .

٥٧- عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .

٥٨- عفت الشرقاوي : بلاغة العطف في القرآن الكريم . بيروت ، النهضة العربية ، ١٩٨١ .

٥٩- العلوي : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز . القاهرة، المقتطف ، ١٩١٤ .

٦٠- علي الجندي : البلاغة الفنية . ط ٢ القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية .

٦١- فخر الدين الرازي : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز . القاهرة ، الآداب والمؤيد ، ١٣١٧ هـ .

٦٢- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى . ط ٣ القاهرة ، الخانجي .

٦٣- كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي . بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٩ .

٦٤- لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب . القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣ .

٦٥- محمد بن جزي الكلبي : كتاب التسهيل لعلوم التنزيل ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٧٣

٦٦- محمد بن يزيد المبرد : الكامل في اللغة والأدب . بيروت ، مكتبة المعارف .

٦٧- محمد رضوان الداية : تاريخ النقد الأدبي في الأندلس . بيروت ، دار الأنوار ، ١٩٦٨ .

٦٨- محمد عبد المنعم أبو العزم : المسلك اللغوي ومهاراته . القاهرة ، مطبعة مصر ، ١٩٥٣ .

٦٩- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٩ .

٧٠- محمد مندور : الأدب ومذاهبه . القاهرة ، دار نهضة مصر .

٧١- محمد مندور : في الأدب والنقد . القاهرة ، دار نهضة مصر .

٧٢- محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب . القاهرة ، دار نهضة مصر .

٧٣- محمود الربيعي : حاضر النقد الأدبي . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٥ .

٧٤- محمود السعران : اللغة والمجتمع . بني غازي ، المطبعة الأهلية ، ١٩٥٨ .

٧٥- مصطفى صادق الرافعي : إعجاز القرآن والبلاغة النبوية . القاهرة ، مطبعة المقتطف والمقطم ، ١٩٢٨ .

٧٦- مصطفى مندور : اللغة بين العقل والمغامرة . الإسكندرية ، منشأة المعارف .

٧٧- مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي . القاهرة ، دار القلم ، ١٩٦٥ .

٧٨- نايف خرما : أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة . الكويت (عالم المعرفة - سبتمبر ١٩٧٨) .

٧٩- نجيب فايق أندراوس : المدخل في النقد الأدبي . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٤ .

ثانيا - المراجع الأجنبية

1. Arcaini, Enrico: Principes de linguistique appliquée. Paris, Payot, 1972.

2. Chomsky, Noam: Syntactic structures. Paris, Mouton, 1972.

3. Cohen, Jean: Structure du langage poétique. Paris, Flammarion, 1966.

4. Cressot, Marcel: Le Style et ses techniques. 10è éd. Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

5. Guiraud, Pierre: La Stylistique. 7è éd. Paris, P.U.F., 1972.

6. Riffaterre, Michael: Ess[illegible]ylistique structurale. Paris, Flammarion, 1971.

7. Robert, Paul: Diction[illegible]e française. Paris, S.N.L., 1965.